

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta

Diplomová práce

2016

Vojtěch Podroužek

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav hudební vědy

Diplomová práce

Vojtěch Podroužek

Mešní tvorba Antonína Reichenauera

The Mass Compositions of Antonin Reichenauer

Děkuji vedoucímu mé diplomové práce Marcu Niubó za vedení práce, cenné komentáře, které usměrňovaly mé bádání a za ochotu zodpovídat mé dotazy. Dále bych chtěl poděkovat všem, kteří mi byli jakýmkoli způsobem nápomocni při bádání o Antonínu Reichenauerovi: Anně Czernin, Joost van Gemertovi, Ewě Hauptman-Fischer, Martinu Horynovi, Jaroslavu Pelikánovi, Zuzaně Petráškové, Vojtěchu Poláškov, Elišce Šedivé, Martině Vídenové, Karlu Veverkovi a Pavlu Žůrkovi. Za podporu při studiu srdečně děkuji své rodině.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. 6. 2016

Abstrakt

Cílem této diplomové práce je přispět k výzkumu mešní tvorby pražského skladatele Antonína Reichenauera. První dvě kapitoly zahrnují popis aktuálního stavu bádání, úvahu nad světcí v dedikacích Reichenauerových mší a popis tří pražských rukopisů a jejich konkordančních opisů. Součástí úvodních kapitol je též soupis mší Antonína Reichenauera. Třetí kapitola pojednává o typu koncertantní mše a o jejích konkrétních podobách ve významných evropských hudebních centrech (vznik a vývoj druhu v Itálii a jeho podoba ve Vídni, Drážďanech a Praze). Poslední kapitola je stylovou analýzou jednotlivých složek Reichenauerova mešního kompozičního stylu. Vybrané Reichenauerovy mše jsou konfrontovány se skladbami benátských, neapolských, vídeňských a drážďanských autorů, celá analýza je pokusem o vymezení některých individuálních/společných rysů Reichenauerovy tvorby a tvorby jeho současníků působících ve zmíněných centrech.

Klíčová slova: Antonín Reichenauer, Praha, rukopis, pramen, mše, 18. století

Abstract

The goal of this diploma thesis is to contribute to the Antonín Reichenauer's mass compositions research. The first two chapters deal with current state of research, saints in Reichenauer's mass compositions dedications and description of three Prague musical sources and its concordance manuscripts. These chapters include also a list of all Reichenauer's mass compositions. The third chapter concern concertante mass in general and its specific traits in musically famous european cities (the birth and development of concertante mass in Italy and its specific traits in Vienna, Dresden and Prague). The last chapter is conceived as an analysis of different elements of Reichenauer's mass compositions style. Selected Reichenauer's mass compositions are compared with mass compositions of several composers from Venice, Naples, Vienna and Dresden. The whole analysis is an attempt to find specific/common traits of Reichenauer's mass compositions in comparison to other composer's approach.

Key words: Antonín Reichenauer, Prague, manuscript, source, mass, 18th century

Obsah

Seznam zkratk	7
Úvod.....	8
1. Antonín Reichenauer	11
1.1. Život a dílo	11
1.2. Stav bádání.....	12
1.3. Soupis mší Antonína Reichenauera.....	14
1.4. Světci v dedikacích Reichenauerových mší.....	17
2. Popis pramenů.....	20
2.1. Kyrie et Gloria CZ-Pak 1038 a Missa non tota D-Dl Mus.2494-D-1	20
2.2. Missa S Ludovici CZ-Pak 1047	23
2.3. Missa Sancti Rochi CZ-Pak 1048	26
3. Typ koncertantní mše	28
3.1. Stav bádání.....	28
3.2. Vznik a vývoj koncertantní mše v Itálii	29
3.3. Koncertantní mše ve Vídni	31
3.3.1 Missae mediocres	31
3.3.2 Missae solennes.....	33
3.4. Koncertantní mše v Drážďanech.....	34
3.5. Koncertantní mše v Praze	35
3.6. Typologie Reichenauerových mší	36
4 Analýza.....	38
4.1. Stav bádání o Reichenauerově vokálně-instrumentálním kompozičním stylu	38
4.2. Reichenauerův mešní kompoziční styl	40
4.2.1 Tónina, obsazení, instrumentace	41
4.2.2 Členění textu – stavba jednotlivých hudebních vět	46
4.2.3 Melodika a rytmika	48
4.2.4 Harmonie.....	56
4.2.5 Polyfonie	59
4.2.6 Ritornelová forma	65
4.2.7 Árie.....	66
4.3. Shrnutí.....	68
5 Závěr	70
6 Seznam literatury	71
7 Přílohy	75

Seznam zkratek

A	alt
A Trb	altový trombon
B	bas
C	canto/soprán
Clno	Clarino
Grove	The New Grove Dictionary of Music and Musicians
Ob	hoboj
Org	varhany
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
S	soprán
S:	Sancti
T	tenor
Timp	tympány
T Trb	tenorový trombon

Zkratky archivů a knihoven

A-Wn	Österreichische Nationalbibliothek Wien
CZ-Me	Okresní muzeum Mělník
CZ-Pak	Archiv Pražského hradu
CZ-Pkřiž	Rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou Praha
CZ-Pnm	Národní muzeum - České muzeum hudby Praha
D-Dl	Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
PL-WRk	Archiwum Archidiecezjalne i Biblioteka Kapitulna Wrocław
PL-Wu	Biblioteka Uniwersytecka

Úvod

Osobnost skladatele Antonína Reichenauera (1695/1696-17. 3. 1730) vzbuzuje v posledních letech čím dál tím větší pozornost muzikologů i širší veřejnosti. Na počátku tohoto novodobého zájmu stojí práce Václava Kapsy, který vybádal mnoho nových informací v souvislosti s angažmá tohoto pražského skladatele u hraběte Václava Morzina.¹ V návaznosti na tyto vědecké práce vznikají rovněž nahrávky s Reichenauerovým instrumentálním dílem, zejména v nakladatelství Supraphon v rámci ediční řady Hudba Prahy 18. století (od roku 2009). Instrumentální skladby však tvoří menší část Reichenauerova díla. Stěžejní je jeho tvorba duchovní, již bylo dosud věnováno ze strany muzikologů málo pozornosti. V rámci novodobých nahrávek pak z této části Reichenauerovy tvorby dosud vyšla pouze nahrávka adventní árie *Ó coeli, rorate*.²

Cílem této diplomové práce je přispět k poznání Reichenauerovy duchovní hudby, a to konkrétně jeho mešní tvorby.³ Zpracování tématu má však z mnoha důvodů pouze podobu sondy do problematiky. Původním záměrem bylo nahlédnout do pramenů ke všem dochovaným mším Antonína Reichenauera a do diplomové práce zahrnout hudební analýzy všech jeho mešních kompozic. Tento plán se ale pro velký rozsah pramenného materiálu ukázal jako nereálný. Z tohoto důvodu byl učiněn pokus o výběr reprezentativního vzorku pěti mší z celé Reichenauerovy mešní tvorby, které jsou v práci analyzovány. Jsou jimi tyto mše z různých hudebních sbírek: *Missa Sancti Petri apostolorum principis* (dle spartace Wenera Jaksche drážďanského pramene D-DI Mus.2494-D-1), *Missa benevolentiae* (dle spartace Emiliána Troidy slezského pramene PL-WRk XXXVIIIa 433) a dále pak vlastnoručně spartované mše z českých hudebních sbírek, *Missa Sancti Rochi* (CZ-Pak 1048), *Kyrie et Gloria secundae classis* (CZ-Pak 1038) a *Missa Sancti Ludovici* (CZ-Pak 1047).

Diplomová práce je členěna do několika oddílů. V první kapitole je shrnut aktuální stav bádání a Reichenauerův životopis a dílo. Kapitola je zakončena soupisem mší Reichenauera s vyznačením konkordančních pramenů a torzovitě dochovaných či nedochovaných mší. Druhá kapitola je věnována popisu tří pražských pramenů z hudební sbírky kůru pražské metropolitní kapituly a jejich konkordancím. Hlavní část diplomové práce tvoří třetí kapitola, stylová hudební analýza Reichenauerova mešního kompozičního stylu na ukázce jeho vybraných mší, které jsou

¹ KAPSA, Václav

² CD *Rorate coeli, Advent a Vánoce v barokní Praze*

³ Volba tématu práce vzešla ze společných diskusí v Seminárii hudby 17. a 18. století na Ústavu hudební vědy FF UK, kde bylo zpracováno již několik příspěvků k mešní problematice tohoto období. K tématu jsem se v neposlední řadě přiklonil také z toho důvodu, že mám k Antonínu Reichenauerovi blízko i jako hudební interpret, nastudoval jsem jeho mši *Kyrie et Gloria* (dle pramene CZ-Pak 1038) a *Koncert pro hoby a orchestr B dur* (dle spartace Wenera Jaksche dostupné on-line na www.imsip.org).

konfrontovány s mešní tvorbou významných skladatelů působících ve Vídni, Drážďanech, Benátkách a Neapoli. Analýza byla vedena primárně s ohledem na základní složky hudebního jazyka Reichenauerova kompozičního stylu, kterými jsou tónina, obsazení a instrumentace, členění textu a stavba jednotlivých hudebních vět, melodika a rytmika, harmonie, polyfonie, ritornelová forma a árie.

Zpracování tématu bylo ztíženo aktuálním stavem bádání k chrámové tvorbě Reichenauera, stejně jako i jeho současníků a to nejen v pražském ale i celoevropském kontextu. O pražském působení Reichenauera v oblasti chrámové hudby totiž badatelům nejsou známy žádné zprávy. Nepřímé prameny k mešní tvorbě Reichenauera se buďto nedochovaly nebo nebyly dosud objeveny. Bohužel také nevíme nic o tom, kde Reichenauer získal své hudební vzdělání, jež by i pro toto téma v souvislosti s jeho chrámovým hudebním stylem bylo bezesporu cennou informací. V muzikologické literatuře dosud neexistuje souborné pojednání o podobě mše v první polovině 18. století v Praze. Jedná se o rozsáhlé téma, jehož zpracování představuje studium velkého množství pramenů a lze ho probádat pravděpodobně jen v badatelském týmu. Většina mešních kompozic dosud nebyla spartována, analyzována či edičně vydána. To do značné míry omezuje východiska ke zvolenému tématu této diplomové práce. Přesto existují na toto téma dílčí práce. Jednou z nich je nedávno publikovaný spis Claudia Bacciagaluppiho, *Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa*, o němž se, mimo jiné, opírám především v analytické kapitole.⁴ Autor této publikace popisuje podobu italské mše v 1. polovině 18. století a zabývá se šířením a podobou tohoto hudebního druhu v Praze a Drážďanech.

⁴ BACCIAGALUPPI, Claudio, *Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa*, Kassel 2010

1. Antonín Reichenauer

1.1. Život a dílo

Antonín Reichenauer (1695/1696-17. 3. 1730) byl původem pražský hudební skladatel a varhaník ranného 18. století. Jeho v Praze působícím současníkem byl mimo jiné například skladatel Šimon Brix (1693-1735), ze starších generací pak Bohuslav Matěj Černohorský (1684-1742) či Gunther Jacob (1685-1734). O životě skladatele Antonína Reichenauera máme dosud jen málo spolehlivých informací. S jistotou můžeme hovořit pouze o dvou jeho působištích. V letech 1723-1729 je doloženo jeho působení ve službách hraběte Václava Morzina jakožto hudebního skladatele. Na sklonku života, v roce 1730, pak krátce pobýval v Jindřichově Hradci, kde byl zaměstnán jako varhaník ve farním kostele. Množství jeho dochovaných chrámových děl by nasvědčovalo dosud nepotvrzené domněnce, že byl varhaníkem některého z kostelů na Malé Straně v Praze. Podle Graciana Černušáka byl Reichenauer také ve službách hraběte Františka Josefa Černína.⁵ Soudí tak patrně na základě kvitancí v jindřichohradeckém archivu, o kterých se zmiňuje v hesle v ČSHS, avšak o jejich existenci či dochování v současné době nemáme bližší informace.⁶

Reichenauer komponoval mnohé hudební druhy. Pro potřeby šlechtické kapely hraběte Morzina psal hudbu instrumentální (orchestrální ouvertury, instrumentální koncerty, komorní skladby), na druhé straně je autorem velkého množství duchovních děl (litanie, mše, requiem, offertoria, moteta, nešpory aj.), o nichž však dosud spolehlivě nevíme pro koho a pro jaké konkrétní účely byla komponována. Katalog Reichenauerovy instrumentální tvorby s notovými incipity sestavil Václav Kapsa.⁷ Celkem čítá třicet čtyři instrumentálních skladeb, včetně dvou skladeb nejistého autorství a dvanácti skladeb nedochovaných. Chrámová tvorba Reichenauera je mnohem rozsáhlejší. Její přesný objem stále neznáme, avšak víme, že se dochovalo přes sto pramenů. Soupis chrámové tvorby sestavil Vojtěch Semerád.⁸ Z mešní tvorby se dochovalo celkem dvacet osm různých, kompletních mší a dvě requiem. Mši napsal však Reichenauer pravděpodobně ještě více, jelikož máme různé zprávy i o jeho nedochovaných mších.

⁵ viz heslo Reichenauer, ČSHS

⁶ bádání v tomto směru podnikl již Václav Kapsa, avšak zatím bezúspěšně, viz KAPSA 2000, s. 57

⁷ KAPSA, Václav, *Hudebníci hraběte Morzina*, Praha 2010, s. 177-192

⁸ SEMERÁD, Vojtěch, *Jan Antonín Reichenauer – chrámová tvorba se zřetelem k litaním*, diplomová práce, Praha 2009, s. 29-34. V soupise nebyly vyznačeny konkordanční opisy, proto je přesný počet dochovaných duchovních děl dosud neznámý.

1.2. Stav bádání

Nejstarší dosud známou zmínkou o Antonínu Reichenauerovi v literatuře je slovníkové heslo v Dlabaczovu *Künstler-Lexikonu*.⁹ Autor hesla informuje o Reichenauerově slavnostním *Miserere*, dále o pobytu skladatele v Praze a o jeho synovi Janovi.

O Reichenauerovi jako autorovi skladeb s pastorálním koloritem se v edici *Musiqua antiqua bohemica* ve svazku *České vánoční pastorely* zmiňuje Jan Racek: „*Prvními skladateli pastorel a pastorálních mší byli u nás Šimon Brixi (1693-1735) a Antonín Reichenauer, autor pastorální mše D dur (asi kolem r. 1740). Tato mše vznikla nedlouho po Bachově Vánočním oratoriu (1734-5), které mělo zásadní vliv na vznik pastorelových útvarů, ponejvíce v okruhu jihoněmecké a vídeňské školy.*“¹⁰ Bachovo oratorium však Reichenauera ovlivnit nemohlo, jelikož je Rackova datace této mše, která údajně pochází již od Otakara Kampera, chybná. Na chybu v dataci upozornil Václav Kapsa.¹¹ Reichenauerovy pastorální skladby zmiňuje ve vztahu k dobovým inventářům také Jiří Berkovec v knize *České pastorely, pastorální mše Reichenauera* však nezmiňuje.¹²

Podrobnější informace o skladatelových působištích přinesl v hesle Reichenauer v *Československém hudebním slovníku osob a institucí* vůbec poprvé Gracian Černušák.¹³ Dále v hesle stručně pojednal o skladatelově kompozičním stylu, hudebních druzích, které komponoval a o rozšířenosti pramenů v 18. století. Autor hesla odkazuje také na starší odbornou literaturu a edice některých Reichenauerových skladeb. Heslo je však faktograficky nepřesné, jak opět dokládá Václav Kapsa.¹⁴ Datace pastorální mše D dur – kolem r. 1740, která byla převzata od Jana Racka, neodpovídá datu úmrtí skladatele, jímž byl rok 1730. Jiné hudební slovníky heslo věnující se Reichenauerovi nezahrnují, a to ani ty nejvýznamnější, kterými jsou MMG a Grove.

Ve své diplomové práci na téma *Instrumentální koncerty pražských skladatelů vrcholného baroka* se badatel Václav Kapsa zabýval též osobností Antonína Reichenauera.¹⁵ V samostatné kapitole podrobně rozebral stav bádání o skladateli s opravením mnohých faktografických chyb (některé viz výše) a upozorněním na nepodložená tvrzení ve starší literatuře. Ke stavu bádání také přispěl nově vybadanými informacemi z matrik o křtech a úmrtích Reichenauerových dětí a

⁹ DLABACZ, Gottfried Johann, heslo: Reichenauer, Johann Anton, in: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag 1815, sv. 2, s. 550

¹⁰ BERKOVEC, Jiří - RACEK, Jan (ed.), *České vánoční pastorely, Musiqua antiqua bohemica* 23, Praha 1955, s. III

¹¹ KAPSA, Václav, *Instrumentální koncerty pražských skladatelů vrcholného baroka*, diplomová práce, Praha 2000, s. 53; dále jen KAPSA 2000

¹² BERKOVEC, Jiří, *České pastorely*, Praha 1987, s. 30, 32, 33 a 67

¹³ ČERNUŠÁK, Gracian, heslo: Reichenauer Antonín in: ČERNUŠÁK, Gracian - ŠTĚDRŮŇ, Bohumír - NOVÁČEK, Zdenko (ed.) *Československý hudební slovník osob a institucí*, Praha 1965, sv. 2, s. 408; dále jen ČERNUŠÁK 1965

¹⁴ KAPSA 2000, s. 53-54

¹⁵ tamtéž, s. 52-62

objevem nových pramenů v souvislosti s Reichenauerovým angažmá u hraběte Morzina. Kapsa dále popsal výskyt chrámových i instrumentálních skladeb Reichenauera v hudebních sbírkách v Čechách i za jejich hranicemi a dobové inventáře a katalogy uvádějící tato díla. Zmínil ojedinělost analýz a absenci důkladnější stylové analýzy Reichenauerova díla v dosavadní odborné literatuře.

Na Reichenauerovy nešpory se ve své bakalářské práci zaměřil Vojtěch Semerád.¹⁶ Jako cíl práce bylo stanoveno vytvoření kritické edice Reichenauerovy vokálně-instrumentální skladby *Vesperae de Confessore*.

Na svou bakalářskou práci pak Semerád navázal magisterskou prací na téma Jan Antonín Reichenauer – chrámová tvorba se zřetelem k litaniím.¹⁷ Hlavním přínosem práce je soupis dochovaných chrámových děl a tematický katalog litaní Reichenauera.

Problematicke šlechtické kapely hraběte Václava Morzina a s tím úzce spjatému tématu Reichenauera jako skladatele instrumentální hudby, kterého Morzin najímal, se věnoval Václav Kapsa ve své disertační práci.¹⁸ Vycházel přitom také z poznatků, které prezentoval již ve své diplomové práci. Rozvádí zde též hypotézu, se kterou přišel již Emilián Trola a Otakar Kamper, že na základě věnování jedné ze svých mší dominikánskému světcovi, sv. Ludvíkovi, mohl existovat nějaký vztah mezi Reichenauerem a řádem dominikánů na Malé Straně v Praze. Kapsa se také domnívá, že některé církevní skladby Reichenauera byly určeny pro kapelu hraběte Morzina.¹⁹

Dosud posledním příspěvkem k bádání o skladateli Reichenauerovi je bakalářská práce Magdaleny Malé zaměřená na houslové koncerty.²⁰ Cílem této práce bylo na základě analýzy potvrdit či vyvrátit Reichenauerovo autorství dvou houslových koncertů. Na základě analýzy autorka přisuzuje koncert c moll Reichenauerovi, na druhé straně se domnívá, že koncert G dur Reichenauerovým dílem není.

¹⁶ SEMERÁD, Vojtěch, *Jan Antonín Reichenauer - Vesperae de Confessore*, bakalářská práce, Praha 2006

¹⁷ SEMERÁD, Vojtěch, *Jan Antonín Reichenauer - chrámová tvorba se zřetelem k litaniím*, magisterská práce, Praha 2009

¹⁸ KAPSA, Václav, *Kapela hraběte Václava Morzina*, disertační práce, Praha 2009; knižně vyšla práce v roce 2010 pod názvem *Hudebníci hraběte Morzina*, viz KAPSA 2010.

¹⁹ KAPSA 2009, s. 92-93

²⁰ MALÁ, Magdalena, *Antonín Reichenauer a jeho houslové koncerty*, bakalářská práce, Praha 2011

1.3. Soupis mší Antonína Reichenauera

	Název mše	Hudební sbírka/Archiv	Konkordance	Hudební sbírka/Archiv
1	Kyrie et Gloria 2dae classis	CZ-Pak 1038	Missa non tota (id est Kyrie, et Gloria)	D-Dl Mus. 2494-D-2
2	Missa Duplicis classis	CZ-Pak 1039	Missa Spera in eo ipse faciet	CZ-Pak 1409
			Missa	PL-Wu RM 4829
3	Missa Duplicis classis	CZ-Pak 1040		
4	Missa 2dae classis	CZ-Pak 1041		
5	Missa 2.dae classis	CZ-Pak 1042		
6	Missa Archi-Episcopalis	CZ-Pak 1043		
7	Missa 3.iae classis	CZ-Pak 1044		
8	Missa Trium lectionum	CZ-Pak 1045		
9	Missa S Joannis Baptistae	CZ-Pak 1046		
10	Missa S Ludovici	CZ-Pak 1047		
11	Missa S Rochi	CZ-Pak 1048		
12	Missa Quoniam bonus est Dominus	CZ-Pak 1408		
13	Missa Sanctae Margarethae	CZ-Pkřiž XXXVI A 8	Missa benevolentiae	PL-WRk XXXVIIIa 433
14	Missa Natalitia solennis	CZ-Pkřiž XXXVI A 9		
15	Missa Pastorella	CZ-Pkřiž XXXVI A 10		
16	Missa Pastoritia	CZ-Pkřiž XXXVI A 120	Missa Pastoritia	PL-Wu RM 4833
17	Missa Pastoralis pro sacra Die Nativitatis Domini	CZ-Pkřiž XXXVI A 123		
18	Missa S Ignatii	CZ-Pkřiž XXXVI A 163		
19	Missa Petri et Pauli	CZ-Pkřiž XXXVI A 164		
20	Missa S Lecdegarii [sic!] Martyris	CZ-Pkřiž XXXVI A 165		
21	Missa S Sigismundi	CZ-Pkřiž XXXVI A 166		
22	Requiem a 4 Voci	CZ-Pkřiž XXXV F 140		

23	Sacrum (Kyrie et Gloria)	PL-Wu RM 4827		
24	Sacrum Kyrie et Gloria	PL-Wu RM 4830		
25	Kyrie et Gloria	PL-Wu RM 4831		
26	Missa ex D, Kyrie et Gloria	PL-Wu RM 4832		
27	Missa ex D	CZ-ME VM 35	Missa in D dur	PL-Wu RM 4828
28	Missa S Petri apostolorum principis	D-DI Mus.2494-D-1		
29	Missa ex G	CZ-Pu 59 R 4510		
30	Requiem ex F	Cz-Pnm XIV B 203		

Samostatné mešní věty

Název	Hudební sbírka/Archiv
Credo	PL-Wu RM 4834

Torza

Název mše	Hudební sbírka/Archiv
Missa Sancti Francisci Seraphini	CZ-ME A 105 (stará signatura z první katalogizace)
Missa S Augustini	CZ-ME, složka Zbytky archivu hudebnin, bez signatury ²¹

Mše z křížovnického inventáře

Významnou měrou byly v 18. století Reichenauerovy mše zastoupeny v křížovnické hudební sbírce. Lze tak soudit na základě křížovnického inventáře, který vznikl asi v letech 1737/38. Jeho přepis pořídil a ve své diplomové práci uveřejnil Jiří Fukač.²² Z větší části se však patrně jedná o nedochované mše.²³

²¹ Pramen pochází z hudební sbírky z kůru kostela sv. Petra a Pavla v Mělníce. Jedná se o nadepsanou, avšak prázdnou obálku uloženou ve složce VM 312 obsahující zbytky archivu hudebnin, které nebylo možno zařadit.

²² FUKAČ, Jiří, *Křížovnický hudební inventář*, diplomová práce, Brno 1959

²³ z těchto mší jsou v RISMu on-line ke dni 31. 1. 2015 uvedeny pouze *Missa Sanctae Margarethae* (CZ-Pkřiž XXXVI

In Scrinio IIdo: Partiturae Sequentes
Partitur: Credo a 4 voc:
In Scrinio Vto: Missae 4 vocum Solennes cum tubis
Missa In nomine Patris a 4
Missa In nomine Filij a 4
Missa in Nomine Spiritus S: a 4
In Scrinio VIImo: Missae Quatuor V: Cum tubis ad libitum
Missa SS: Petri et Pauli a 4 voc
In Scrinio Xmo Missae Solennes Quatuor Vocum sine tubis
Missa Regis
Missa S: Ignatij a 4 voc:
Missa S: Mariae Magdalenae a 4 v:
In Scrinio XI: ^{mo} Missae Defunctorum & Offertoria
Missa Defunctorum à 4 voc cum tub Sord
Missa Defunctorum à 4 voc: littui ad lib
In Scrinio XI:mo Missae Dominicales Quatuor Vocum
Missa S: Margarethae a 4
Missa S: Onuphrij a 4
Missa S: Xaverij a 4 v:
Missa S: Phillippi Benitij a 4 voc:
Missa S: Leodigarij Martyris a 4 voc
Missa S: Ludovici Per: [sic!] a 4 v: ²⁴
In Scrinio XIX ^{no} Missae sine tubis
Missa in juventute Composita à 4: voc
In Scrinio XXVto Credo
Credo et Sanctus a 4 voc

Na základě studia údajů v katalogizačních záznamech lze konstatovat, že se nedochovaly žádné autografní rukopisy Reichenauerových mší, ve všech případech se jedná o opisy. Nejobsáhlejšími hudebními sbírkami jsou z hlediska mešní tvorby Reichenauera sbírka svatovítské kapituly v Praze (celkem třináct pramenů k mešní tvorbě) a hudební sbírka Řádu křížovníků

A 8), *Missa S: Ignatij* (CZ-Pkříž XXXVI A 163), *Missa ex F: S: S: Petri et Pauli* (CZ-Pkříž XXXVI A 164), *Missa S Lecdegariji Martyris* (CZ-Pkříž XXXVI A 165), *Requiem* (CZ-Pkříž XXXV F 140)

²⁴ správným zněním zkratky *Per:* je *Ber:* (Bertrandi)

s červenou hvězdou (celkem deset pramenů k mešní tvorbě vč. requiem).²⁵ Křížovnická hudební sbírka je pozoruhodná také tím, že obsahuje, v rámci českých sbírek, unikátní soubor pastorálních mší. Některé prameny nesou záznamy o provozování, nejvíce je tomu tak u hudebnin křížovnické hudební sbírky. Ze záznamů na zdejších opisech mší lze usuzovat na četná provedení Reichenauerových mší v 60. letech 18. století. Z provenience konkordančních opisů mší je pak zřejmé, že se prameny šířily především do Slezska.²⁶

1.4. Světci v dedikacích Reichenauerových mší

Otázkou světců v dedikacích Reichenauerových mší se dosud zabýval pouze Otakar Kamper, který na základě dedikace jedné Reichenauerovy mše sv. Ludvíkovi vyslovil hypotézu o vztahu mezi malostranskými dominikány a Reichenauerem. Slovy Troldy Kamper soudí, že „*Poněvadž sv. Ludvíka Bertranda uctívá řád dominikánský,... byl Reichenauer ředitelem kůru v kostele sv. Marie Magdaleny v Praze III, jenž patřil dominikánům. Je to však domněnka, kterou by mohly potvrdit jedině další a důkladnější zprávy archivální. Věnování je však v každém případě důkazem toho, že nějaký vztah mezi Reichenauerem a malostranskými dominikány skutečně existoval.*“²⁷ Tuto Kamperovu domněnku nejspíš podpořila i další Reichenauerova, dnes nezvěstná mše, *Missa Sctae Mariae Magdalенаe*, která s výše uvedenou citací, kde se Kamper na kostel sv. Marie Magdaleny přímo odvolává, souvisí a kterou spolu se mší ke sv. Ludvíku uvádí ve svém spise o Františku Xaveru Brixim.²⁸

Je třeba ale mít na paměti skutečnost, že se nám nedochoval žádný z autografů Reichenauerových mší. Proto nemusejí dedikace mší světcům pocházet od Reichenauera, ale od příslušníků duchovních řádů, kteří tím vyjadřovali úctu ke konkrétním světcům.²⁹

Podle množství dedikací mší nejrůznějším světcům se zdá, že tyto skladby kolovaly mezi mnohými řády v Praze. Nemáme pro to však žádné přímé doklady. V úvahu můžeme brát jen ty řády, které pěstovaly figurální hudbu. I těch je ale v době Reichenauera již celá řada: podle Jiřího

²⁵ Dobový inventář křížovnické hudební sbírky, který je v podobě mikrofilmu součástí disertační práce Jiřího Fukače, uvádí další Reichenauerovy mše, které se patrně nedochovaly, některé z nich jsou uvedeny v tabulce nedochovaných mší výše. Kompletní výčet Reichenauerových mší z tohoto inventáře však do této diplomové práce zahrnut nebyl.

²⁶ k tomu více viz KAPSA, Václav, *On the Way from Prague to Wrocław: Sacred Music by Early 18th-Century Prague Composers in Silesia*, NIUBÒ, Marc, Bernard Artophaeus and Bohuslav Matěj Černožorský. *Casual Examples of Czech Music in Baroque Silesia or the Last Traces of Music by Minorites in Wrocław?*, in: GANCARCZYK, Paweł – HLÁVKOVÁ, Lenka – POŚPIECH, Remigiusz (ed.), *The musical culture of Silesia before 1742: new contexts -new perspectives*, Frankfurt am Main 2013

²⁷ BUCHNER 1954, s. 91

²⁸ KAMPER 1926, s. 22

²⁹ soudí tak vedoucí práce Marc Niubò

Sehnala patřili v Českých zemích k hudebně nejvýznamnějším řádům jezuité, piaristé, cisterciáci a cisterciačky, premonstráti, benediktýni, minorité, augustiniáni kanovníci, obutí augustiniáni, křížovníci s červenou hvězdou, křížovníci s červeným srdcem, servité, milosrdní bratři a alžbětinky.³⁰ Fukač dále uvádí dominikány a františkány.³¹ Tyto duchovní řády měli za své patrony různé světce.³²

Příkladem úcty řádu ke konkrétním světcům jsou mše z křížovnické hudební sbírky zasvěcené sv. Onufriovi, sv. Leodegarovi mučedníku či sv. Ludvíkovi (a dalším světcům). Nutno podotknout, že jde pro České země o poněkud neobvyklé světce. Jelikož byly tyto mše součástí hudební sbírky Řádu křížovníků a žádné jiné české hudební sbírky (s výjimkou mše ke sv. Ludvíku dochované též na kůru pražské metropolitní kapituly), je možné, že měli právě pro tento duchovní řád zvláštní význam. Přehled všech světců v dedikacích Reichenauerových mší a možných vztahů těchto mší s řády je uveden v tabulce níže.³³ Pozoruhodné je, že jediným patronem Českých zemí je v dedikacích Reichenauerových mší sv. Zikmund.

světec	příslušná mše	možné vztahy s řády
sv. Augustýn	Missa S Augustini	křížovníci s červeným srdcem, křížovníci s červenou hvězdou, kanovníci-augustiniáni, benediktini, augustiniáni poustevníci
sv. Filip Benicius	Missa S: Phillippi Benitij a 4 voc:	servité, křížovníci s červenou hvězdou ?
sv. František z Assisi	Missa Sancti Francisci Seraphini	minorité (řád menších bratří konventuálů), františkáni (řád menších bratří františkánů), kapucíni
sv. František Xaverský	Missa S: Xaverij a 4 v:	jezuité, křížovníci s červenou hvězdou ?
sv. Ignác z Loyoly	Missa S Ignatii	jezuité
sv. Jan Křtitel	Missa S Joannis Baptistae	?
sv. Leodegar	Missa S: Leodigarij Martyris a 4 voc	křížovníci s červenou hvězdou ?
sv. Ludvík	Missa S: Ludovici [B]er: a 4 v: Missa S Ludovici (CZ-Pak 1047)	dominikáni, křížovníci s červenou hvězdou?
sv. Marie Magdalena	Missa S: Mariae Magdalenae a 4 v:	dominikáni, křížovníci s červenou hvězdou ?

³⁰ SEHNAL, s. 171

³¹ FUKAČ, s. 65, 67

³² RAVIK, Slavomír, *Velká kniha světců*, Praha 2002, s. 386

³³ na možné vztahy s řády usuzujeme jednak dle světců dedikací Reichenauerových mší dochovaný v hudební sbírce Řádu křížovníků s červenou hvězdou (v tabulce s otazníkem), jednak podle patronů řádů, řádových světců a blahoslavených či světců kostelů, konventů opatství jednotlivých řádů, které uvádí Milan M. Buben in: BUBEN, Milan M., *Encyklopedie řádů a kongregací v českých zemích*, 7 sv., Praha 2002-2012, I. díl Řády rytířské a křížovníci s. 123, 133, II. díl/1. sv. Řeholní kanovníci, s. 11, II. díl/ 2. sv., s. 38, 44, III./1. sv., s. 48, 74, 131, 227, III./2. sv., s. 11, 257, III. díl/4. sv., s. 11

sv. Markéta	Missa Sanctae Margarethae / Missa benevolentiae	benediktini
sv. Onuphrius	Missa S: Onuphrij a 4	křížovníci s červenou hvězdou ?
sv. Petr, kníže apoštolů	Missa S Petri apostolorum principis	?
sv. Petr a Pavel	Missa Petri et Pauli	křížovníci s červenou hvězdou ?
sv. Roch	Missa S Rochi	?
sv. Zikmund	Missa S Sigismundi	křížovníci s červenou hvězdou ?

Ze všech uvedených světců v dedikacích je u pěti z nich vysoká pravděpodobnost vazby na jeden konkrétní řád. Dedikace mše sv. Filipu Beniciovi by mohla pocházet od řádu servitů, jelikož je patronem tohoto řádu a v souvislosti s ostatními řády se nikde znovu neobjevuje.³⁴ Sv. Ludvík Beltrám/Bertrán byl výhradně dominikánským světcem.³⁵ Tím se potvrzuje Kamperova hypotéza o vazbě na dominikány.³⁶ Vezmeme-li v úvahu zmínku z dobového tisku o účinkování hudebníků hraběte Morzina v kostele sv. Máří Magdaleny,³⁷ pak se mše k této světici utvrzuje hypotézu o vztahu mezi Reichenauerovými mšemi a řádem dominikánů. Mše ke sv. Ignácovi a Františku Xaverskému pravděpodobně poukazují na řád jezuitů,³⁸ jelikož jde o dva významné patrony tohoto řádu.

Zároveň je zde několik dalších pozoruhodných souvislostí a otázek ke světcům v dedikacích a dvěma českým kostelům. Jedním ze světců dedikací Reichenauerových mší je František Serafínský. Stejnému světci je zasvěcen sídelní kostel Řádu křížovníků s červenou hvězdou, v jehož sbírce jsou významně zastoupeny Reichenauerovy mše. Podobně můžeme uvažovat o mši s dedikací sv. Augustinovi a augustiniánským kostelem ve Vrchlabí, o jehož dostavbu se zasloužil hrabě Václav Morzin. Jde o pouhé náhody nebo mohly i zde existovat nějaké další souvislosti? Na tyto otázky v současné době odpovědět nemůžeme.

Otázka vztahů mezi Reichenauerovými mšemi a duchovními řády v Praze zůstává tak i nadále v bádání o Reichenauerovi do velké míry otazníkem, což je zapříčiněno též nedostačujícím stavem bádání v oblasti provozování hudby duchovními řády v Praze.

³⁴ viz BUBEN, III./2. sv., s. 257

³⁵ viz tamtéž III./1. sv., s. 48

³⁶ Zda jde i v případě druhé Reichenauerovy mše ke sv. Ludvíku (CZ-Pak 1047) přímo o tohoto konkrétního světce nevíme, je však pravděpodobné, že ano, a proto i u této mše může dedikace pocházet od dominikánů.

³⁷ viz BERKOVEC, Jiří, *Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století: výběr aktuálních zpráv o hudbě*, Praha 1989, s. 47; v souvislosti s Reichenauerem tuto zprávu poprvé zmiňuje Václav Kapsa ve své diplomové práci, viz KAPSA 2000, s. 19

³⁸ viz BUBEN III./4. sv., s. 11

2. Popis pramenů

V následujícím textu jsou vnějšímu popisu podrobeny tři pražské prameny ke mším, které jsou následně analyzovány v kapitole Hudební analýza (*Kyrie et Gloria* CZ-Pak 1038, *Missa S Ludovici* CZ-Pak 1047 a *Missa S Rochi* CZ-Pak 1048). Na základě jejich analýzy a studia vodoznaků je posléze odhadováno přibližné stáří pramenů. K popisu zahraničních pramenů k analyzovaným mším z důvodu komplikovanější dostupnosti přistoupeno nebylo (*Missa non tota* D-Dl Mus. 2494-D-2, *Missa S Petri* D-Dl Mus.2494-D-1 a *Missa benevolentiae* PL-WRk XXXVIIIa 433).

2.1. *Kyrie et Gloria* CZ-Pak 1038 a *Missa non tota* D-Dl Mus.2494-D-1

Pramen *Kyrie et Gloria* CZ-Pak 1038 pochází ze sbírky kapelníka Antonína Görbiga (ředitel kůru 1734-1737), později se stal součástí sbírky jeho nástupce, Jana Františka Nováka (ředitel kůru 1737-1758³⁹). V současné době je uložen v Archivu Pražského hradu.

Opis Reichenauerovy mše nese název *Kyrie et Gloria 2dae classis*, není však jisté, zda jde o původní název skladby. Pramen sestává z instrumentálních a vokálních partů. Hlasů je celkem devět: Clno I, II, Vln I, II, C, A, T, B, Org. Party mají podobu samostatných sešitů či folií uložených v tenkých papírových deskách. Rozměry folií partů jsou ca 225 mm x 355 mm. V prameni byly rozpoznány tři písarské ruce.⁴⁰ Na přední straně desek nalezneme tento text psaný rukou J. F. Nováka: „S:[ancta] M:[etropolitana] E:[ccles]ia / ~~N:34~~. / N: 59. / Kyrie | et | Gloria / 2:dae Classis / à / Canto Alto, Tenore Basso/ 2: Violinis 2: Clar:[inis] / et / ORGANO / Reichenauer“⁴¹ Následuje vlastnická značka J. F. Nováka. Záznam na zadní straně desek je starší titulní stranou pramene, který před J. F. Novákem patřil A. Görbigovi a je psán jeho rukou. Jeho znění je: „N. 34 / Kyrie et Gloria / A:[d] M:[agnam] D:[ei] G:[loriam] | [ad] H:[onorem] B:[eatae] S: [anctae] V:[irginis] M:[ariae] | Missa 2dae Classis / à / C:[anto] A:[lto] T:[enore] B:[asso] | Vio:[linis] – 2 / Clarin:[is] 2 / Con / Organo / Reichenauer“ následuje vlastnická značka A. Görbiga. Pozoruhodné je zasvěcení mše Panně Marii, které na mladším titulním listu chybí. Veškeré party byly psán jedním opisovačem. Jedná se o stejného, blíže však neznámého opisovače jako v případě opisu Caldarovy

³⁹ viz ŠTEFAN, s. 8

⁴⁰ mezi tyto písáře nebyli zahrnuti autoři přípisů dvou mladších signatur v pravém horním rohu přední strany obálky a autor přípisu počtu folií v pravém dolním rohu tamtéž; analogicky je prováděn i popis dalších dvou pramenů níže

⁴¹ vedle obou signatur jsou černou a modrou tužkou dopsány dvě mladší signatury, 1070 a 1038 (druhá z nich pochází od A. Podlahy), v pravém dolním rohu je tužkou připsána poznámka 30 fol.

Missa Integra CZ-Pak 222 (Štef. 232). Tohoto písaře označil Karel Veverka písmenem A.⁴² Pramen Veverka datoval do 20.-30. let 18. století, proto i náš pramen pochází s velkou pravděpodobností ze stejné doby.⁴³

V archiválii byly nalezeny celkem dva různé vodoznaky. Na deskách z jemného papíru se nachází filigrán korunovaného štítu, který je velmi podobný korunovanému štítu s vrchlabským znakem z vrchlabské papírny, který uvádí František Zuman. Dle Zumana pochází asi z doby, kdy v dílně působil Tobiáš Kiesling, tj. mezi lety 1699-1711.⁴⁴ V rozmezí těchto let mohl papír obálky vzniknout pouze za předpokladu, že byl použit až později, po r. 1711, kdy bylo Reichenauerovi teprve 15 nebo 16 let. Pozoruhodné je, že tato papírna vznikla po r. 1667 z popudu hraběte Pavla Morzina, příslušníka šlechtického rodu, kterému město Vrchlabí patřilo.⁴⁵ Jedná se pouhou náhodou či je to další doklad spojení mezi Reichenauerem a rodem Morzinů? Odpověď na tuto otázku může přinést až příští výzkum.

Na samostatných foliích a foliích sešitů byl nalezen filigrán korunovaného W. Podobá se filigránu korunovaného W českého původu z jedné z trutnovských papíren s datací 1709, který Eineder ve své encyklopedii vodoznaků uvádí pod číslem 973.⁴⁶ Podle Einedera pochází z papírny ve Vlčici nebo v Mladých bukách. Koruna však není úplně identická, je jednodušší a méně zdobená. Druhý podobný filigrán uváděný Einederem má číslo 474. Koruna je podobně zdobená jako na našem filigránu, ale ani toto zdobení není zcela totožné. Filigrán navíc pochází z Rakouska a je datován r. 1763.⁴⁷ Proto je pravděpodobnější první typ filigránu.

V případě Zumanových reprodukcí přichází v úvahu dva typy filigránů korunovaného W ze svídnické papírny na nasavrckém panství. Zuman činnost této papírny podchycuje však až od r. 1746.⁴⁸ První typ pod číslem TAB. XLVII 3b je datován r. 1797, druhý s číslem TAB. XLVIII 1a je navíc kombinován s nápisem SWIDNIZ a datován r. 1799. Oba filigrány mají narozdíl od našeho prohnutý tvar koruny a s nápisem SWIDNIZ náš filigrán kombinován také není. Datace filigránů je velmi vzdálená dataci našeho pramene, který je mnohem starší.

Papír obálky pochází s jistotou z vrchlabské papírny a byl vyroben pravděpodobně mezi lety 1699-1711. Papír hudebních partů pochází pravděpodobně z vlčické, mlado-bukovské nebo

⁴² VEVERKA s. 52; srov. též s ukázkou opisu Caldarovy mše v Příloze 3, Hudební sbírka Metropolitní kapituly na Pražském hradě, první notová ukáзка – opisovač A

⁴³ k této úvaze mě přivedl vedoucí práce Marc Niubò, kterému tímto děkuji

⁴⁴ část obrazová TAB. LIII, obr. 1; část textová s. 31

⁴⁵ část textová s. 30

⁴⁶ EINEDER, Plate 256

⁴⁷ tamtéž, Plate 136

⁴⁸ ZUMAN, František, *České filigrány XVIII. století. Část I (textová)*, Praha 1932, s. 28, dále jen Zuman I

svídnické papírny. Jeho přesnou dataci z důvodu nedostatečné shody podob filigránu určit nemůžeme.



Obrázek 1 ukázka filigránu s korunovaným W ze sešitu Alto



Obrázek 2 ukázka filigránu s korunovaným W z fólia Clarino II



Obrázek 3 detail koruny nad W



Obrázek 4 ukázka filigránu s korunovaným štítem z desek archiválie

Konkordanční opis této mše, *Missa non tota* (D-Dl Mus.2494-D-1), byl kdysi součástí hudební sbírky Jana Dismase Zelenky. V Zelenkově vlastním inventáři, *Inventarum rerum musicarum ecclesiae servientium* (1726-1739), je opis veden pod inventárním číslem 63.⁴⁹ V současné době je pramen uložen v drážďanské Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek.

Pramen má podobu vázané partitury a lze v něm rozpoznat dvě písarské ruce. Titulní strana partitury je psána Zelenkovou rukou: *C// No: 2 ~~A-63~~ | Missa non tota* [později připsáno: *id est Kyrie, et Gloria*] | à 4 | *Violini 2 | Viole | Trombe 2 | e | Tympani. | del S: Reichenauer* [sic!]. Opis mše psal Zelenkův opisovač, kterého Wolfgang Horn označil jako Z1.⁵⁰ Dle údaje v RISM on-line vznikl pravděpodobně v letech 1733-1739. Tato datace je založena na době působení Zelenkova opisovače Z1, který byl činný přibližně od roku 1733 a na časovém úseku 1726-1739, ve kterém Zelenka pracoval na svém inventáři.⁵¹

Oproti pražskému opisu jsou na titulním listu v obsazení zahrnuty i tympány a viola. V partituře je však řádek pro violový hlas prázdný. Není u něj ani žádný hudebně-provozovací pokyn (jako např. v oktávě k basu, nebo colla parte s hlasem tenoru). Pouze v Quoniam je dodatečně dopsáno červeným inkoustem jedenáct taktů. Ve znění drážďanského opisu je tato mše oproti tomu pražskému na mnohých místech zkrácena.⁵²

2.2. *Missa S Ludovici CZ-Pak 1047*

Pramen ze sbírky kapelníka Jana Františka Nováka (ředitel kůru 1737-1758). V současné době je uložen v Archivu Pražského hradu.

Opis Reichenauerovy mše, který nese název *Missa S Ludovici*, má podobu instrumentálních a vokálních partů. Mše má jedenáct hlasů: Clno I, II, Timp, Ob, Vln I, II, C, A, T, B, Org (2). Celkový počet dochovaných partů je však dvanáct, jelikož se varhanní part dochoval ve dvou opisech.⁵³ Party mají podobu samostatných sešitů či listů uložených v tenké papírové obálce, která je rozdělená na dva samostatné listy. Rozměry fólií partů jsou ca 217 mm x 345 mm. V prameni

⁴⁹ BUŽGA, Jaroslav, *Drážďanský inventář Jana Dismase Zelenky z roku 1726*, Praha 1985, s. 35

⁵⁰ HORN, Wolfgang, Die wichtigsten Schreiber im Umkreis Jan Dismas Zelenkas, in: KOHLHASE, Thomas - UNVERRICHT, Hubert (ed.) *Zelenka-Studien I*, Musik des Ostens: Ostmittel-, Ost- und Südosteuropa, sv. 14, Kassel 1993, s. 141-210

⁵¹ viz RISM ID no.: 211010855, in: RISM on-line, 28. 6. 2016

⁵² v Kyrie I chybí úvodních 9 taktů, z Christe bylo vynecháno c. 60 taktů, v Gloria chybí na dvou různých místech celkem 13 (11+2) taktů, basová árie Gratias je zcela vynechána, v Cum Sancto chybí 30 taktů

⁵³ v textu jsou dále rozlišeny označením Org I, Org II; hudební zápis partů je až na drobné odchylky identický

byly rozpoznány nejméně čtyři písarské ruce. Na titulní straně desek nalezneme tento text psaný Novákovou rukou: *S:[ancta] M:[etropolitana] E:[cclesia] | A: 56 | Missa S: Ludovici. | à 4 Voc: | Canto Alto Tenore Basso | à Violin: Oboe: 2 Clar: | Tympano | & | Organo | Reichenauer.*⁵⁴ Následuje vlastnická značka J. F. Nováka. Název mše *Missa S: Ludovici* stejně jako původní inventární číslo *A: [?]* jsou psány světlejším inkoustem a též sklon ruky je mírně odlišný od zbývajících textů. Možná tyto údaje psal bývalý vlastník hudebniny před Novákem.⁵⁵ Party Clna I, II, Ob, Vln I, II, C, A, T, B, Org I jsou psány stejným opisovačem jako party *Kyrie et Gloria CZ-Pak 1038*. Opět se jedná o stejného opisovače jako u Caldarovy *Missa integra CZ-Pak 222*, proto je možné tyto party datovat do stejné doby (viz výše). Na hlavičce první strany prvního varhanního partu nacházíme text *Reichenauer Organo. S:[ancta] M:[etropolitana] E:[cclesia] N: 56.*⁵⁶ Na hlavičce první strany druhého varhanního partu nacházíme pak text: *organo M[aior] D[ei] G[loriam]*. Tento varhanní part je psán rukou neznámého písáře. Čtvrtou rozpoznanou písarskou rukou v prameni je ruka písáře z partu tympánů. V různých partech pramene jsou také poznámky tužkou, které by mohly poukazovat na to, že mše byla z tohoto materiálu provozována.

Pozoruhodný je přípis *Osanna ut Christe allabr:* Novákovou rukou ve všech partech, včetně obou varhanních partů. Jsou psány tužkou a u většiny případů jsou obtaženy inkoustem. U Org II je údaj psán dvakrát, podruhé je však přeškrtnut. V Org I je tužkou psána dokonce i poznámka *Sanctus ut Christe*. Patrně se jedná o kapelnickou úpravu, kdy Novák zamýšlel vsunutí druhého *Osanna*, které potvrdil obtažením tužky inkoustem. Co však kapelníka k rozšíření už tak velmi rozsáhlé mše vedlo v současné době nevíme.

V hudebnině byly nalezeny celkem tři různé vodoznaky. Jsou jimi nápis *DRIHOBL* na fóliích partu tympánů a varhan a pak znak jelena a písmene *R* - obojí samostatně - na jednotlivých stranách obálky. Tento papír použitý pro part tympánů, varhan a obálku je nápadně tenčí oproti papíru použitému pro zbývajících hudebních party, na kterém žádné vodoznaky nalezeny nebyly. Papír s filigránem *DRIHOBL* pochází z papírny v Jistci na drhovelském panství. Jak uvádí Zuman, r. 1715 se Drhovle dostala Černínům (Antonie Josefa Černínová z Chudenic koupila jisté statky). "*Tuto paní připomíná filigrán dvoučlenný: na prvním půlarchu erb černínský s erbem Khünburků pod rozlehlou korunou a na druhém půlarchu v pásce půlkruhové DRIHOBL.*"⁵⁷ Tento filigrán Zuman dokládá pramenem z roku 1731. Tyto jemné papíry pochází tedy snad z doby okolo r. 1731.

⁵⁴ číslem 56 je přepsána starší signatura, která není čitelná; pod ní je připsána černou tužkou mladší signatura 1047 (poslední zmíněná pochází od A. Podlahy)

⁵⁵ soudí tak vedoucí práce Marc Niubò

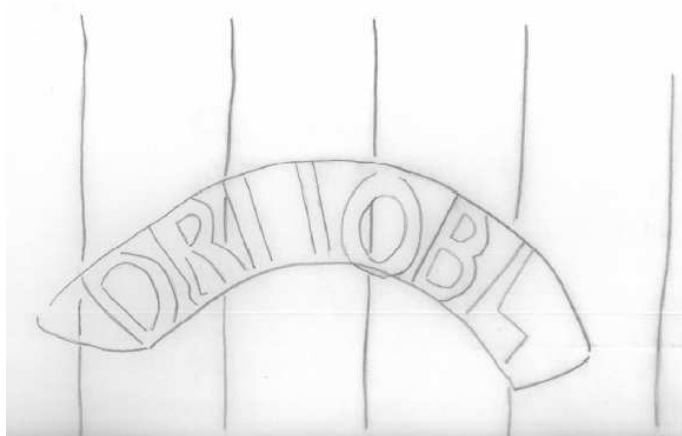
⁵⁶ *Reichenauer* je psáno červenou tužkou, pod signaturou *N: 56* jsou připsány modrou a černou tužkou dvě mladší signatury 1047 a 1064

⁵⁷ TAB. XX 1b; Zuman I, s. 14

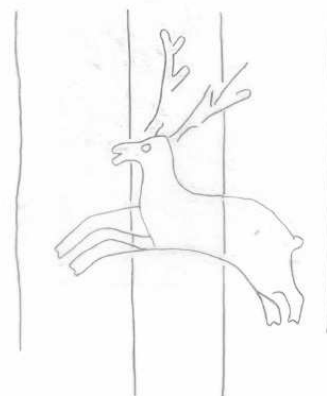
Filigrán s jelenem Zuman uvádí celkem ve dvou typech (TAB. V 1a, TAB. XLVIII 3a). Náš filigrán připomíná první typ, který pochází z papírny u Bělé v Podolí. Filigrán však není zcela identický. Podle Zumana používal filigrán jelena v této papírně Martin Schmidt okolo r. 1784.⁵⁸ Eineder uvádí celkem pět filigránů s jelenem, všechny pochází však z Rakouska a často jsou kombinovány s dalšími symboly.⁵⁹

Na posledním volném listu, který se zdá být druhou částí desek, se pak vyskytuje ještě samotné tiskací písmeno R. To by mohlo být typem z papírny v Rokytnici v Orlických horách (TAB. XLIII 3c). Asi od roku 1777 zde pracoval Ondřej Busel (Pusel, Buszel, Puszl), zůstal zde až do roku 1803. Tento výrobce totiž používal několik vodoznaků, mimo jiné též písmeno R ve středu archu. Dokument s takovýmto filigránem Zuman dokládá v roce 1790.⁶⁰

Ani v případě filigránů vyskytujících se v prameni *Missa S Ludovici* (CZ-Pak 1047) nám literatura neposkytuje dostatečné informace pro spolehlivou dataci papíru. S výjimkou filigránu DRIHOBL jsou filigrány podchyceny až na konci 18. století, v době, která stárí pramene neodpovídá. Pramen však můžeme datovat na základě jiné informace týkající se instrumentálního obsazení kůru pražské kapituly. V r. 1717 byl totiž instrumentální soubor kůru rozšířen o hoboj, proto je pravděpodobné, že byl opis mše pořízen až po r. 1717.⁶¹



Obrázek 5 ukázka z partu tympánů



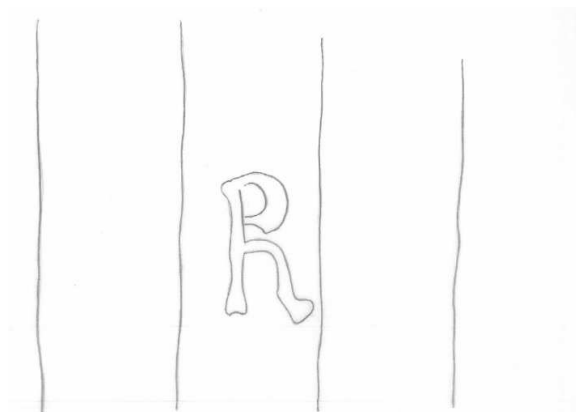
Obrázek 6 ukázka z desek

⁵⁸ tamtéž, s. 6-7

⁵⁹ filigrány č. 1652-1656, Plate 427-428

⁶⁰ ZUMAN, s. 25-26

⁶¹ ŠTEFAN, s. 25-26



Obrázek 5 ukázka z desek

2.3. *Missa Sancti Rochi CZ-Pak 1048*

Pramen ze sbírky kapelníka Antonína Görbiga (ředitel kůru 1734-1737), později se stal součástí sbírky jeho nástupce, Jana Františka Nováka (ředitel kůru 1737-1758). V současné době je uložen v Archivu Pražského hradu.

Opis Reichenauerovy mše, který nese název *Missa S Rochi*, má podobu instrumentálních a vokálních partů. Hlasů je celkem devět: Vln I, II, A Trb, T Trb, C, A, T, B, Org (2). Celkový počet dochovaných partů je však deset, jelikož se varhanní part dochoval ve dvou opisech.⁶² Party mají podobu samostatných sešitů uložených v menší tenké papírové obálce. Rozměry fólií partů jsou ca 215 mm x 340 mm. V Pramenu bylo rozpoznáno nejméně pět písarských rukou. Na přední straně desek nalezneme tento text psaný rukou J. F. Nováka: *S:[ancta] M:[etropolitana] E:[cclesia] | N: 95 | N: 63 | Missa Sancti Rochi. | à Canto, Alto, Tenore, Basso. | 2: Violinis 2: Trombonis. | & ORGANO. | Auth. D: Reichenauer.*⁶³ Následuje vlastnická značka J. F. Nováka. Na zadní straně desek je neznámou rukou psána poznámka o provedení díla o Velikonocích r. 1737: *do:[minica] 8 post Pentecoste p[ro]ducta | d[o]m: infra octav. ascens: d[omi]ni 1737.* Party jsou psány celkem sedmi různými opisovači. První opisovač zapsal part Vln I, druhý opisovač part Vln II, třetí opisovač party A Trb, T Trb, čtvrtý opisovač party C, A, T, pátý opisovač part B, šestý opisovač part Org I a sedmý opisovač part Org II. Party trombonů jsou psány rukou J. F. Nováka.

Trombonové hlasy pravděpodobně nejsou v obsazení mše původní. Konkordančním, pravděpodobně starším opisem této mše je *Missa S Ludovici [B]er:* z křížovnické hudební sbírky,

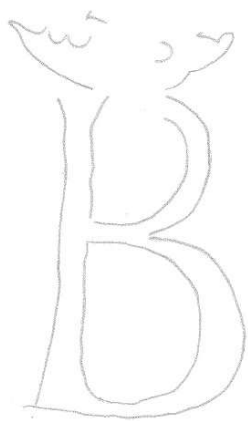
⁶² v textu jsou dále rozlišeny označením Org I, Org II, přičemž Org I má číslovaný bas, Org II nikoliv

⁶³ pod oběma signaturami jsou černou a modrou tužkou dopsány dvě mladší signatury, 1042 a 1048 (druhá z nich pochází od A. Podlahy)

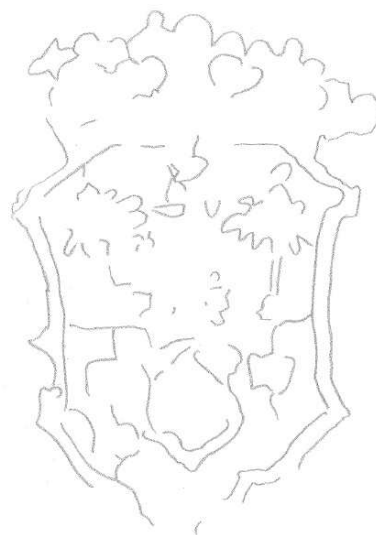
kteřou spartoval Emilián Trola (viz níže). V jeho spartaci trombony ve mši zahrnutý nejsou. To by i vysvětlovalo trombonové party v opise z kůru metropolitní kapituly psané Novákovou rukou. Jedná se tak patrně o kapelnickou úpravu.

V archiválii byly nalezeny celkem dva různé vodoznaky. Na přední straně obálky se nachází filigrán korunovaného B⁶⁴. Tento filigrán pochází asi z papírny v Benešově nad Ploučnicí z dílny Jana Františka Ossendorfa mladšího, činného mezi lety 1741-1759. „Z dílny jeho jest dvojité filigrán a sice dvouhlavý orel korunovaný se srdcovitým štítkem na prsou, na němž IF, na druhém půlarchu korunované B...“⁶⁵ V naší archiválii se však vyskytuje korunované B samostatně bez druhého filigránu a jeho koruna není zcela identická se Zumanovou verzí.

Filigrán korunovaného štítu se vyskytuje v obou trombonových partech a též ve varhanním partu Org II.⁶⁶ Pochází z vrchlabské papírny stejně jako papír obálky Kyrie et Gloria CZ-Pak 1038 (viz výše).



Obrázek 7 Korunované B



Obrázek 6 Korunovaný štít z partu A Trb

⁶⁴ ZUMAN, TAB 1, 3b

⁶⁵ ZUMAN, s. 5

⁶⁶ Papír těchto tří partů je slabší než u ostatních; vzhledem k Novákově kapelnické úpravě a odlišné kvalitě papíru se tyto tři party staly součástí pramene asi později

Se mší *Missa S Rochi* dále souvisí dva mladší prameny, kterými jsou dvě rukopisné spartace téže mše, které ve 20. st. pořídili Emilián Trola a druhý, v současné době blíže neznámý opisovač. Spartace Emiliána Trola je uložena v Národním muzeu – Českém muzeu hudby (CZ-Pnm XXVIII E 98), druhá, anonymní spartace je uložena v Österreichische Nationalbibliothek (A-Wn Mus.Hs.33214 Mus).⁶⁷ Spartovaná mše má však v obou pramenech odlišný název od rukopisu *Missa S Rochi* CZ-Pak 1048. Je nazvána *Missa S Ludovici*, což nasvědčuje tomu, že v 18. st. existovaly dvě různé Reichenauerovy mše ke sv. Ludvíku. Nemuselo ale jít o Reichenauerův záměr, je nutno připustit i možnost, že název mše někdo pouze zaměnil.

Jako první ze dvou spartací vznikla patrně ta Trola. Zhotovena byla v roce 1927, její předlohou byl pravděpodobně dnes nezvěstný pramen *Missa S: Ludovici* [B]er: a 4 v: z hudební sbírky Řádu křížovníků s červenou hvězdou.⁶⁸ Opisem Trolovy spartace musel vzniknout druhý rukopis, protože rozvržení taktů na řádcích partitury je totožné stejně jako velká a malá písmena v nadpisu mše.⁶⁹

3. Typ koncertantní mše

3.1. Stav bádání

Ačkoliv studiu koncertantní mše je věnována dlouhodobě jistá pozornost, celkové poznání jejího vývoje je – vzhledem k rozšíření tohoto typu hudby a velmi problematické pramenné základně – stále nedostačivé. Badatelé se většinou zabývají pouze určitou lokální podobou koncertantní mše či mešní tvorbou konkrétního skladatele, ucelená monografie dosud v odborné literatuře chybí.⁷⁰ Mezi nedávné, významnější muzikologické počiny patří na tomto poli svazek

⁶⁷ za upozornění na existenci a zprostředkování spartace z Österreichische Nationalbibliothek vděčím Václavu Kapsovi; jedinou konkrétnější informací k této spartaci je v současné době údaj o jejím darování Österreichische Nationalbibliothek v r. 1965 blíže neznámým Kurtem Haasem, viz naskenovaný katalogový lístek v on-line katalogu Österreichische Nationalbibliothek, http://search.obvsg.at/primo_library/libweb/action, 21. 6. 2016

⁶⁸ nasvědčuje tomu poznámka Alexandra Buchnera v soupise hudební sbírky Emiliána Trola, viz BUCHNER 1954, s. 91, dále též záznam této mše v přepise křížovnického inventáře od Jiřího Fukače, viz FUKAČ 1959; bylo to také nejspíš na základě této mše, když Otakar Kamper uvažoval o souvislosti mezi mší ke sv. Ludvíku a řádem dominikánů v Praze – dokládá to opět Buchner, viz BUCHNER tamtéž

⁶⁹ *Missa s. Ludovici Bertrandi* – v obou případech je psáno malé s.

⁷⁰ podobou mše na vídeňském dvoře se zabýval Friedrich W. Riedel, viz: RIEDEL, Friedrich W., *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711-1740)*, *Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik*, Bd. 1, 2, München-Salzburg 1977; o Zelenkově mešní tvorbě a podobě mše na drážďanském dvoře pojednala Janice B. Stockigt, viz: STOCKIGT, Janice B., *Jan Dismas Zelenka: a Bohemian musician at the court of Dresden*, Oxford 2000; mešní tvorbou Antonia Caldary se zabývali Manfred Thalhammer či Karel Veverka, viz: THALHAMMER, Manfred, *Studien zur Messenkomposition*

Messe und Motette z německé ediční řady *Handbuch der musikalischen Gattungen*⁷¹ či publikace věnovaná neapolské mši od Claudia Bacciagaluppiho.⁷²

3.2. Vznik a vývoj koncertantní mše v Itálii

Typ koncertantní, vícehlasé mše s doprovodem obligátních nástrojů se začal formovat v Itálii v první polovině 17. století v souvislosti s příchodem nového hudebního stylu tehdy označovaného jako *stile moderno* či *seconda pratica* (pro odlišení od stylu staršího, kterým byl *stile antico* nebo též *prima pratica*).⁷³ Někdy bývá koncertantní mše označována též synonymem figurální (od dobového termínu *musica figuralis*).⁷⁴ Základem nového stylu bylo přijetí koncertantního principu, který v rámci hudební věty osamostatňuje jeden či více hlasů najednou a stojí tak v přímém kontrastu ke skladbám ve *stile antico*, který sólové výstupy hlasů neumožňoval. Zároveň pracuje s individualizací těchto hlasů a zapojováním instrumentální složky. Pro koncertantní mši je též zásadní princip dělení celé skladby do hudebně samostatných vět, postupně formálně propracovaných. Jednotlivé hudební věty byly koncipovány jako sbory, ansámblы či árie, případně instrumentální čísla. Analogická struktura oper, oratorií a kantát vedla k novodobému označení takovýchto mešních kompozic jako kantátové nebo – poněkud přesněji – číslové.

První koncertantní mše se objevily již v druhé dekádě 17. století a mezi její první skladatele patřili Giovanni Gabrieli (c 1554-7-1612), Adriano Banchieri (1568-1634) Ercole Porta (1585-1630), Alessandro Grandi (1586-1630) či Tarquinio Merula (1594/5-1665). Na počátku 17. století však stále vznikaly i mše ve *stile antico* a proto hovoří Denis Arnold a John Harper o dualitě stylů.⁷⁵ S tím, jak se mše v koncertantním stylu v 17. století vyvíjela, postupně narůstala i řada samostatných vět. V benátské tradici byly dokonce některé části mešního ordinaria vynechávány a nahrazovány instrumentální hudbou.

V 18. století se stala nejvýznamnějším italským centrem koncertantní mše Neapol. Právě proto se v současné muzikologii používá pro koncertantní mši tohoto období termín neapolská

Antonio Caldara (um 1670-1736), disertační práce, Julius-Maximilians-Universität Würzburg 1971, VEVERKA, Karel, *Mešní tvorba Antonia Caldary v Praze*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze, Praha 2011

⁷¹ LEUCHTMANN, Horst – MAUSER, Siegfried, Messe und Motette, *Handbuch der musikalischen Gattungen*, sv. 9, Laaber 1998

⁷² BACCIAGALUPPI, Claudio, *Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa*, Kassel 2010

⁷³ ARNOLD, Denis – HARPER, John, heslo: Mass, III. 1600-2000, 1. Italy 1600-c1680, in: Deane Root (ed.) *Oxford Music Online - Grove Music Online*, 28. 2. 2015, www.oxfordmusiconline.com

⁷⁴ SEHNAL, s. 196-198

⁷⁵ ARNOLD, Denis – HARPER, John, heslo: Mass, III. 1600-2000, 3. 18th century, in: Deane Root (ed.) *Oxford Music Online - Grove Music Online*, 28. 2. 2015, www.oxfordmusiconline.com

mše.⁷⁶ Mezi nejvýznamnější neapolské skladatele koncertantní mše patří Francesco Durante, Leonardo Leo či Alessandro Scarlatti. Druhým významným italským centrem mše byly Benátky, kde v koncertantní chrámové hudbě vynikal Antonio Vivaldi. Z Itálie se koncertantní mše šířila po celé Evropě, kde našla odezvu např. v Drážďanech, Vídni či Praze.

I v 18. století se skladatelé běžně obraceli ke staršímu stylu a zařazovali do mší věty ve *stile antico*. Skladby zahrnující věty jak ve starším, tak v novém stylu označujeme termínem *stile misto* (smíšený styl). V takových mších se uplatňují tři typy hudebních vět: sbory ve *stile antico*, sbory ve *stile moderno* a sólová hudební čísla či ansámby. Sbory ve *stile antico* mohou být polyfonní ale i homofonní. Sbory ve *stile moderno* jsou převážně homofonní se sylabickou deklamací slov, často ve stereotypních pravidelných rytmech a mohou mít funkci recitativu, přičemž hlavní tematický materiál zpracovává orchestr.

Ve zhudebňování některých částí či pasáží *ordinaria* se stabilizovaly určité zásady. Podle Jiřího Sehnala to platí například o Kyrie, které mělo strukturu ABA či ABC či závěru Gloria a Credo, kde se obvykle používalo techniky imitace nebo fugy na text *Cum Sancto Spiritu* či *Amen*. Credo bylo zhudebňováno dramaticky a s použitím rétorických figur. Celá mše bývala často rámována stejnou hudbou v Kyrie a *Dona nobis pacem*.⁷⁷

V závislosti na typu církevního svátku, pro který byla mše určena, byly komponovány mše různého rozsahu, obsazení a s uplatněním různých kompozičních technik. Již v 18. století se pro různé typy mší používaly různé termíny jako např. *missa brevis*, *missa mediocris* či *missa solemnis*, tedy typ krátké, střední nebo též běžné a slavnostní mše. Jejich znaky se ale zpravidla lišily v závislosti na lokálních zvyklostech. V současné době nemají tyto pojmy jasné definice a je třeba se vždy odkazovat na konkrétní liturgický kontext a zvyky daného místa. Zvláštním typem slavnostní mše, který pochází nejspíš z Neapole, je typ Kyrie et Gloria (zhudebnění pouze prvních dvou částí *ordinaria*). V druhé čtvrtině 18. století se lze setkat s velmi rozsáhlými mešními kompozicemi s velkým počtem sólových árií, duetů a dalších formálně propracovaných ploch s rozvinutou ritornelovou formou a fugami, které komponoval např. Jan Dismas Zelenka. Jedná se zpravidla o slavnostní kompozice, které lze obecně označit za typ mše *solemnis*, třebaže tak nejsou vždy na pramenech označeny.

⁷⁶ blíže, včetně problematiky samotného pojmu viz BACCIAGALUPPI, Claudio, *Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa*, Kassel 2010, s. 19-20 a ARNOLD – HARPER

⁷⁷ SEHNAL, s. 197

3.3. Koncertantní mše ve Vídni

Z hlediska koncertantní mše se mezi další významná evropská hudební centra řadila Vídeň. K nejvýznamnějším skladatelům koncertantní mše ve Vídni v první třetině 18. století patřili dva vlivní kapelníci císařského dvora, kterými byli Johann Joseph Fux (1660-1741) a Antonio Caldara (?1671-1736).

Na vídeňském dvoře byl rakouský skladatel Johann Joseph Fux oficiálně zaměstnán od r. 1698, kdy zde začínal jako skladatel chrámové a komorní hudby. V r. 1711 se stal zástupcem kapelníka Marc'Antonio Zianiho a po jeho smrti v r. 1715 převzal funkci vídeňského dvorního kapelníka. Fux napsal celkem okolo devadesáti zhudebnění mešního ordinaria, z nichž je většina psána v koncertantním stylu. Benátský skladatel Antonio Caldara působil na vídeňském dvoře jako zástupcem kapelníka od r. 1717, o přijetí na císařský dvůr se však pokoušel už v předchozích letech. Pro potřeby dvora psal opery, serenaty, oratoria, chrámových děl napsal několik set. Celkový počet mší a mešních vět je cca 110.⁷⁸

Již v 18. století dělil kustod císařské dvorní kapely, Kilian Reinhardt (1653-1729), mše ve svém spise *Rubriche Generali per le Funzione Ecclesiastiche Musicali* (1727) do kategorií a cappella, mediocres, a solennes. Tyto různé mešní typy se na dvoře provozovaly při různých příležitostech, z hudebního hlediska se odlišovaly délkou, hudebním obsazením a použitými kompozičními prostředky. Mše typu a cappella je zpívanou mší bez doprovodu hudebních nástrojů (výjimkou mohl být doprovod varhan) ve stile antico. Zpívaly se v postní době a adventu. Mše mediocres jsou typem pro běžnou bohoslužbu, solennes pak slavnostním typem pro významné církevní svátky či jiné významné události dvora.⁷⁹

3.3.1 Missae mediocres

Termínem mediocre nebo také ordinarie označoval Reinhardt veškerou chrámovou hudbu, která ležela mezi dvěma krajními typy hudby a cappella a solenne. Sami skladatelé však často vlastní mši tohoto typu označovali jako missa brevis. Jedná se o hudbu pro běžné bohoslužby. Této kategorii odpovídá jednak délka skladby, která nesměla při hrubé mši překročit délku dvou čtených mší, při nešporách asi tři čtvrtě hodiny, jednak na normální obsazení, které zahrnovalo 4 vokální sóla a ripieni, dvoje obligátní housle (příležitostně i viola), čtyři ripienové dechové nástroje (cink, 2 pozouny, fagot; z toho příležitostně 1 nebo 2 obligátní pozouny) a bas (violoncello, violone,

⁷⁸ WHITE, Harry, heslo: Fux, Joseph Johann; PRITCHARD, Brian W., heslo: Caldara, Antonio, in: Deane Root (ed.) *Oxford Music Online - Grove Music Online*, 13. 11. 2014, www.oxfordmusiconline.com

⁷⁹ RIEDEL, s. 146-174; LEUCHTMANN, s. 189

varhany, příležitostně teorbá). Mše typu *mediocres* z archivu dvorní kaple ve Vídni se vyznačují zvláštními rysy, které shrnul Riedel do šesti bodů:

- 1) základní princip střídání *tutti* a *solo* částí
- 2) používání obligátních nástrojů s upuštěním od virtuózních prvků
- 3) Stručnost věty, které je mimo jiné dosaženo vyhýbáním se opakování textu a jeho příležitostnému komplikování (např. „vícetextovost“)
- 4) kontrasty částí s ohledem na tempo, rytmus a techniku věty (akordické *tutti*, *arioso*, *recitativ accompagnato*, *fugato* atd.)
- 5) často se vyskytující rozdělení na sólovou skupinu třech vrchních hlasů s *basso continuo* na jedné straně a na bas s houslemi a *basso continuo* na druhé straně
- 6) neobyčejně živé vedení basu, které zároveň ovlivňuje velmi flexibilní harmonický průběh

Dle Riedela byl hlavním mistrem mše typu *mediocre* Johann Joseph Fux, který velkou mírou ovlivnil její definitivní podobu. Kromě zmíněných rysů se jeho mše dále vyznačovaly jasnou a pregnantní deklamací textu a neustálou průhledností hudební struktury, která umožňovala srozumitelnost jednotlivých slov. Dalším znakem jeho mší je úsporné používání sólových vokálních hlasů a nástrojů, které jdou v *tutti* neustále *colla parte* s vokálními hlasy. Propracované fugy se vyskytují zřídka, stejně jako *solo* a *tutti* úseky v jedné větě. Arisoní části chybí úplně, koloratury používal Fux též úsporně.

Riedel se dále domnívá, že rysy mší typu *mediocre* z archivu dvorní kaple ve Vídni byly podmíněny dobovými požadavky na podobu zhudebnění *ordinaria*, které nám však v konkrétní podobě bohužel nejsou známy. Dokládá to srovnáním Fuxových mší z tohoto archivu psanými bezprostředně pro potřeby dvora s jeho mšemi dochovanými mimo vídeňský dvůr. Ze srovnání vyplývá, že jsou mše dochované mimo Vídeň komponovány na stejném principu, avšak s řadou zřetelných dílčích rozdílů. Jejich věty jsou daleko rozsáhlejší a jsou vystavěny kontrastním způsobem. Sólové úseky jsou zpravidla delší, opakování slov se vyskytuje stejně jako příležitostná „vícetextovost“. Kombinace sólových a instrumentálních hlasů má velkou škálu možností. Volnější je také vedení smyčců, které jsou dokonce i v *tutti* uplatněny jako obligátní.

3.3.2 Missae solennes

Pro nejvýznamnější církevní svátky a různé oslavy na vídeňském dvoře byly komponovány slavnostní mše typu solennes. Od mší mediocres se lišily větším celkovým rozsahem, strukturou mešních vět a obsazením. Zvláštním znakem tohoto mešního stylu bylo použití trumpet a tympánů, které symbolizovaly císařský majestát. Použití těchto nástrojů u missae solennes je výhradním rysem vídeňské chrámové hudby. Na vídeňském dvoře existovaly dokonce dva typy mše ve stylu solenne, s trubkami a bez trubek. Mše s trubkami se dále vyskytuje ve dvou typech dle celkového rozsahu (kratší typ odpovídá kategorii missa breves solennitates, naproti které stojí rozsáhlé slavnostní mše).

Většina skladatelů mší dochovaných v archivu dvorní kaple používala sbor 4 trubek s tympány, Fux tvořil však výjimku a po vzoru svých předchůdců používal zpravidla jen 2 trubky. Použití trubek v těchto mších se omezuje na krátké úvodní intrády k jednotlivým větám, případně na ritornelové mezihry. Především ale slouží jako okázalé vyvrcholení tutti úseků, dle Riedela bylo jejich užití povinné přinejmenším na těchto textových místech: v závěru Kyrie I a II, na začátku a na konci Gloria (příležitostně také v Qui tollis nebo Qui sedes) a Credo, v Et resurrexit, v Sanctus u Pleni sunt coeli stejně jako u I. a II. Osanna (obyčejně na konci) a konečně při druhé nebo třetí invokaci Agnus Dei a na konci Dona nobis pacem.⁸⁰ Z povahy clarin se jejich melodika omezuje na fanfárové motivy, držené tóny či trylkové figury. Vzácně je trubka použita jako obligátní koncertantní nástroj.⁸¹ Využití trubek významně ovlivňuje také tonální plán mše, proto je např. Fuxova *Missa Corporis Christi* K 10 téměř celá v C dur. Chtěli-li skladatelé změnit tóninu, byli nuceni trubky vypustit.

Dle Riedela hrály ve velkých slavnostních mších významnou roli fugy. Touto technikou byly zpravidla komponovány závěrečné věty jednotlivých částí ordinaria: Kyrie II, Cum Sancto Spiritu (nebo Amen), Et vitam venturi (nebo Amen), Osanna II a Dona nobis pacem. Občas je Fuga Amen v Gloria a Credo identická, jako např. ve Fuxově *Missa Corporis Christi* K 10.

Stejně jako u mší typu mediocre, tak i u slavnostních mší Riedel dokládá dva různé styly psaní u Fuxe v závislosti na objednavateli. Na jedné straně stojí opět mše psané pro vídeňský dvůr, které byly pravděpodobně vázány na přísné stylové předpisy odpovídající vkusu císaře. Jejich protějškem jsou mše psané na zakázky mimo Vídeň, které jsou charakteristické volnějším přístupem skladatele, kterému umožňovaly „svobodnější rozvíjení uměleckých možností.“⁸²

⁸⁰ RIEDEL, s. 176

⁸¹ jako příklad uvádí Riedel Benedictus z Fuxovy *Missa Corporis Christi* K 10, viz tamtéž

⁸² viz RIEDEL, s. 177. citováno ve vlastním překladu

3.4. Koncertantní mše v Drážďanech

Vedle Vídně patřily k významným evropským hudebním centrům Drážďany. Za reprezentativního skladatele drážďanské koncertantní mše první třetiny 18. st. byl pro představení hudebního stylu zvolen původem český skladatel Jan Dismas Zelenka (1679-1745). Tento přední český autor působil na drážďanském dvoře od r. 1710/11 jako hráč na violone ve dvorní kapele. Po smrti dvorního kapelníka J. D. Heinichena v roce 1729 Zelenka převzal zodpovědnost za hudební provoz dvorní kaple, zároveň však doufal v převzetí postu kapelníka, který ale Friedrich August II. nakonec svěřil v r. 1733 J. A. Hassemu.⁸³

Podobně jako ve Vídni i v Drážďanech byla chrámová hudba dělena dle liturgických požadavků do kategorií a cappella, ordinari a solenne. Dle přední zelenkovské badatelky, Janice B. Stockigt vycházela hierarchie chrámové hudby přímo z vídeňského vzoru: „*In addition to the hierarchy of composers, three tiers are to be observed in the music of the Catholic chapel. These followed the styles then practised in churches of the Imperial court – Solemn, Ordinary, and a cappella – but Dresden, it would seem, never adhered to these with the same rigour as Vienna.*“⁸⁴ Veškeré mše Jana Dismase Zelenky vznikaly pro potřeby drážďanského dvora. Stockigt dělí Zelenkovu mešní tvorbu do dvou skupin, kterými jsou rané mše z období 1711-1733 a dále pak pozdní mše z rozmezí let 1736-1741. Většina mší první skupiny je slavnostního typu, jejich obsazení zahrnuje trubky a tympány, či lesní rohy a jsou v tónině D dur.⁸⁵ Dle Stockigt tyto mše odpovídají typu missa solemnis. Klasifikací Zelenkových pozdních mší se Stockigt nezabývá.

Analýze Zelenkova kompozičního stylu se věnovali již různí badatelé. V souvislosti se Zelenkovou mešní tvorbou byly v této části jeho tvorby vyzorovány prvky benátské a neapolské kompoziční školy. Na neapolské operní prvky v Zelenkově mešní tvorbě upozornil James Justin Beaumier, který hovoří o vlivech neapolské opery provozované na drážďanském dvoře: „*After this date [1710], he [Zelenka] frequently came into contact with this style, particularly as a result of the Italian orientation of the Dresden court. The utilization by Zelenka of the cantata mass form with Neapolitan operatic elements demonstrates this influence on Zelenka's compositional style.*“⁸⁶ O rysech benátské kompoziční školy v Zelenkově tvorbě pojednal Michael Talbot.⁸⁷ Dle jeho studie

⁸³ STOCKIGT, Janice B., heslo: Jan Dismas Zelenka, in: Root, Deane (ed.) Oxford Music Online - Grove Music Online, 1. 12. 2014, www.oxfordmusiconline.com

⁸⁴ STOCKIGT, Janice B., Jan Dismas Zelenka: a Bohemian musician at the court of Dresden, Oxford 2000, s. 66

⁸⁵ STOCKIGT, Janice B., Jan Dismas Zelenka: a Bohemian musician at the court of Dresden, Oxford 2000, s. 138-139

⁸⁶ BEAUMIER, James Justin, Selected masses of Jan Dismas Zelenka (1679-1745): An examination of the general style with emphasis on "Missa Gratias agimus tibi" (1730), disertační práce, Faculty of the School of Music University of Southern California, [California] 1989, s. 53

⁸⁷ TALBOT, Michael, Venezianische Elemente im Stil Jan Dismas Zelenkas, in: Zelenka-Studien I., s. 311-322

Zelenka ve své mešní tvorbě napodoboval specifický harmonický rytmus Albinoniho instrumentálních koncertů, částečně si osvojil techniku benátského orchestrálního unisona a nadšeně přijal ritornelovou formu. Nejzajímavějším prvkem benátské hudby u Zelenky jsou však sborové věty stavěné ze dvou pásem různých zvukových kvalit dle vzoru Vivaldiho.

Jak uvádí Beaumier a Stockigt, Zelenkův mešní kompoziční styl se vyznačuje řadou osobitých rysů. Stejně jako mnozí jeho současníci přejal typ neapolské mše s koncertantními sbory, sbory ve *stile antico* a sólovými vokálními čísly. Kombinoval nepravidelné struktury frází, nepravidelnou rytmickou stavbou a synkopické rytmy. S oblibou používal trioly, lombardské rytmy, obrácené tečkované rytmy či rytmy v poměru 2:3. Ve fugových větách uplatňoval nekontrapunktické techniky jako unisono či homofonii. Velkou originalitu projevoval Zelenka též ve svém hudebně-harmonickém myšlení: „*This originality [...] is demonstrated by chromaticism and surprising use of accidentals in passing tones, appoggiaturas and sequential suspensions.*“⁸⁸

3.5. Koncertantní mše v Praze

Četné kontakty Prahy s Itálií či Vídní měly vliv i na podobu koncertantní mše pěstované v Praze. Vedle skladeb domácích autorů byla v Praze v chrámové hudební produkci významně zastoupena i hudba italské a vídeňské provenience, která je doložena řadou dochovaných pramenů. Bezesporu také tvorbu domácích autorů ovlivňovala.⁸⁹ Již v průběhu 17. století zprostředkovávali opisy skladeb z Itálie a Vídně šlechtici, chrámová hudba se k nám však dostávala také skrze zahraniční styky církevních institucí.⁹⁰

Zatímco již od 17. století měla na chrámovou hudbu v Praze vliv díla benátských a vídeňských autorů,⁹¹ neapolská duchovní díla sehrála v Praze výraznou roli v první třetině 18. století. Krátce po dobytí Neapolského království Habsburky vznikl mezi Neapolí a Prahou úzký kontakt a do české metropole se tak ve větší míře dostávaly opisy neapolské duchovní hudby přímo z centra tohoto hudebního stylu. Mimo přímé kontakty s Neapolí k nám neapolská hudba proudila také z Říma, středního Německa či Vídně. Konkrétním příkladem šíření hudby z Neapole je dovezená hudební sbírka italské hudby sekretářem hraběte Štěpána Kinského, Balthasarem

⁸⁸ BEAUMIER, s. 78

⁸⁹ Odborné studie o vlivu italské chrámové hudby na domácí autory však dosud spíše chybí - upozorňuje na to Claudio Bacciagaluppi, viz BACCIAGALUPPI, s. 105

⁹⁰ SEHNAL, s. 163-165; BACCIAGALUPPI, s. 103-105

⁹¹ Nejvíce zastoupeným vídeňským autorem duchovní hudby u nás je benátský skladatel Antonio Caldara. Opisy jeho chrámových děl tvoří významné části domácích hudebních sbírek, v křižovnické hudební sbírce v Praze byl v roce 1738 dokonce nejvíce zastoupeným autorem, viz SPÁČILOVÁ, s. 58

Knappem, kterou odkoupil kapelník metropolitní kapituly Kryštof Karel Gayer. Po Gayerově smrti byla sbírka jeho vdovou prodána Řádu křížovníků s červenou hvězdou a stala se součástí jejich hudební sbírky. Opisy děl neapolských skladatelů (mezi které patřili Francesco Durante, Nicola Fago, Francesco Feo, Leonardo Leo, Francesco Mancini, Domenico Sarri, Alessandro Scarlatti, Leonardo Vinci ad.) se dochovaly např. na kůru pražské metropolitní kapituly, v křížovnickém archivu, v hudební sbírce kláštera v Oseku, v hudební sbírce kostela sv. Mikuláše na Malé Straně, v hudební sbírce Strahovského kláštera či na kostelním kůru v Mělníce.⁹²

Kromě neapolské duchovní hudby se do Českých zemí dostávala i duchovní hudba z Vídně.

3.6. Typologie Reichenauerových mší

Termíny *missa brevis*, *missa mediocris* a *missa solemnis* lze vhodně aplikovat i na zkoumaný vzorek Reichenauerovy mešní tvorby. Vycházíme přitom z klasifikace Jany Spáčilové, která tyto termíny aplikovala na mešní tvorbu Antonia Caldary. Pouze u kategorie *brevis*, tak jak je u Caldary popsala Jana Spáčilová, nejsou znaky zcela identické. Narozdíl od Caldary Reichenauer zařazoval i do *missae breves* koloratury a opakování slov, které jsou u Reichenauera součástí drobných árií (např. *Qui propter*, *Missa benevolentiae* či *Et in Spiritum Sanctum*, *Missa Sancti Petri*).

V případě Reichenauera neznáme původní liturgické kontexty pro které jeho mše byly komponovány, z pramenů však lze alespoň částečně rekonstruovat jejich dobové užití. U mší dochovaných v metropolitní kapitule čteme u řady pramenů přípis *secundae classis* či *tertia classis*,⁹³ z čehož můžeme usuzovat, že zde chrámová hudba podléhala obdobné hierarchii jako na vídeňském dvoře a označení odkazovala na typ svátku a slavnostnosti liturgie. Tato označení pravděpodobně nepocházejí od Reichenauera, protože se vyskytují pouze u mší této hudební sbírky a vznikla tedy pravděpodobně až na kůru metropolitní kapituly.

Je pozoruhodné, že velkou část Reichenauerovy dochované mešní tvorby tvoří různé slavnostní mše. Ve svém názvu má přízvisko *solennis* pouze jediná Reichenauerova mše,⁹⁴ slavnostní charakter dalších mší lze však doložit i jinak. Mši typu *Messa di Gloria* (která je zhudebněním pouze *Kyrie* a *Gloria*) oblíbenou v Neapoli považuje Bacciagaluppi za

⁹² CERMÁKOVA, s. 14-18

⁹³ přípis *secundae classis* mají mše *Kyrie et Gloria 2dae classis* (CZ-Pak 1038), *Missa Duplicis classis*, (CZ-Pak 1039), *Missa Duplicis classis* (CZ-Pak 1040), *Missa 2dae classis* (CZ-Pak 1041), *Missa 2.dae classis* (CZ-Pak 1042), *Missa ex C 2.dae classis Archi-Episcopalis* (CZ-Pak 1043); přípis *tertia classis* má mše *Missa 3.iae classis* (CZ-Pak 1044)

⁹⁴ *Missa Natalitia solennis* (CZ-Pkřž XXXVI A 9)

nejslavnostnější typ mešní kompozice českých autorů.⁹⁵ Mši tohoto typu zkomponoval Reichenauer nejméně sedm.⁹⁶ Použití klarin a tympánů bylo zase typickým znakem slavnostní mše ve Vídni. Dvojici klarin zahrnují jednak všechny Reichenauerovy mše typu *Messa di Gloria*,⁹⁷ dále pak ještě tři mše se zhudebněním celého mešního ordinaria.⁹⁸ Za slavnostní mše lze považovat i poslední zbývající pastorální mši Reichenauera.⁹⁹

Níže analyzované mše byly rozděleny dle rozsahu, obsazení a použitých kompozičních technik do tří kategorií. Typu *missa brevis* odpovídají dvě krátké mše dochované v zahraničních hudebních sbírkách, *Missa Sancti Petri apostolorum principis* (D-Dl Mus. 2494-D-1 a spartace tohoto pramene od Wenera Jaksche dostupná on-line¹⁰⁰) a *Missa benevolentiae* (PL-WRk XXXVIIIa 433 a spartace tohoto pramene od Emiliána Troldy CZ-Pnm XXVIII E 97). Jsou charakteristické těsným propojením drobných hudebních čísel v rámci jednotlivých částí zhudebněvaného mešního ordinaria. Árie a ansámby se vyskytují zřídka, ty jsou nahrazeny různě dlouhými sóly které jsou těsně vázány na sbory. Polyfonie je obvyklým kompozičním prostředkem, ve formě samostatné fugy se ale objevuje vzácně (u obou mší pouze jednou v *Cum Sancto Spiritu Missa benevolentiae*). Běžnější jsou jednoduché imitace mezi hlasy či fugata. Koloratury používá Reichenauer v omezené míře. Z hlediska harmonie mše nijak výjimečně nevynikají.

Do druhé kategorie *missa mediocris* patří mše *Missa Sancti Rochi* (CZ-Pak 1048) z hudební sbírky kůru metropolitní kapituly. Od předchozí kategorie se liší větší samostatností čísel. Ve větší míře se prosazují sólové ansámby, avšak v úsekové formě. Sólovou árii do této mše Reichenauer nezařadil. Větší význam mají samostatné fugy ve stylu *alla breve* (*In gloria Dei Patris, Et vitam*) a komplikovanější harmonické postupy (*Credo*).

Konečně třetí kategorii slavnostních mší odpovídají dvě mše s trubkami různého rozsahu. Pocházejí opět z kůru metropolitní kapituly, kratší *Kyrie et Gloria secundae classis* (CZ-Pak 1038) a rozsáhlá mše *Missa Sancti Ludovici* (CZ-Pak 1047). Kromě typického obsazení trubek jsou pro obě mše typická rozsáhlá samostatná čísla (árie, ansámby, sbory) a větší škála druhů kompoziční práce, např. s polyfonií (fugy ve *stile misto* či *colle parti raddoppiate*). V *Missa Sancti Ludovici* se v áriích také uplatňuje obligátní hoboje.

⁹⁵ BACCIAGALUPPI, s. 125

⁹⁶ *Kyrie et Gloria* (CZ-Pak 1038), *Missa Natalitia solennis* (CZ-Pkřiž XXXVI A 9), *Missa Pastorella* (CZ-Pkřiž XXXVI A 10), *Sacrum* (PL-Wu RM 4827), *Sacrum Kyrie et Gloria* (PL-Wu RM 4830), *Kyrie et Gloria* (PL-Wu RM 4831 olim Mf 893), *Missa ex D, Kyrie et Gloria* (PL-Wu RM 4832 olim 893a)

⁹⁷ u *Missa Pastorella* (CZ-Pkřiž XXXVI A 10) jsou klariny dle přípisu na obálce *ad libitum*

⁹⁸ *Missa S Ludovici* (CZ-Pak 1047), *Missa Quoniam bonus est Dominus* (CZ-Pak 1408), *Missa Pastoralis* (CZ-Pkřiž XXXVI A 123); party klarin a tympánů u mše *Missa Duplicis classis* (CZ-Pak 1039) jsou dle záznamu v RISM on-line přidány později, snad šlo tedy o kapelnickou úpravu

⁹⁹ *Missa Pastoritia* (CZ-Pkřiž XXXVI A 120)

¹⁰⁰ www.imslp.org

4 Analýza

4.1. Stav bádání o Reichenauerově vokálně-instrumentálním kompozičním stylu

Reichenauerův vokálně-instrumentální kompoziční styl dosud nebyl v odborné literatuře uceleně popsán. Jak zmínil již Václav Kapsa, definice stylu vychází z analýz ojedinělých skladeb a jsou si navzájem protikladné.¹⁰¹ Dalším problémem je různý charakter těchto analýz, které v některých případech zahrnují i soudy o kvalitách skladatele. Na druhou stranu jsou cennými příspěvky k bádání o Antonínu Reichenauerovi, protože též zahrnují cenné informace o pramenech či archivech apod.

Ke skladatelovu kompozičnímu stylu se ve své studii o hudební sbírce kůru kostela sv. Petra a Pavla v Mělníce stručně vyjádřil Emilián Trola: „*R.[eichenauer] je skladatel někdy hodně povrchní (viz Offertorea VIII. na kůru kostela sv. Mikuláše v Praze III., P[artitura] T[rola]), ale dovede také psát solidně (Missa benevolentiae v diec. museu Vratislavském P[artitura] T[rola]), má velkou fantasii a uhlazenou, vkusnou melodiku; formy neužívá, leda v míře zcela nepatrné, kontrapunktik je obratný. [...] Byl skladatelem velice plodným (Osecký inventář ab as. 1720 uvádí 45 skladeb). Na Mělníce nalezájí se v A 105 zbytky jeho »Missa Sti. Francisci Seraphici« à C. A. T. B. 2 Vln. 2 Clar. Tymp. Org.*“¹⁰²

Cenným příspěvkem je charakteristika Reichenauerova kompozičního stylu od Otakara Kampera ze spisu o skladateli Františku Xaveru Brixi: „*[Na díle Antonína Reichenauera] je zřejmo, že vzniklo v ovzduší školy benátské: převládá věta polyfonická, ale samostatné věty homofonně sborové se stávají už častějšími. Vliv Caldarův je patrný na spojování sborových period vloženými chody vokálního sola (neb duetta), dále na vedení basu nepřetržitě probíhajícího (continuo) a na střídavě doprovázejících houslích, kteréžto obě zvláštnosti, uvedené u nás některými pracemi Caldarovými docházejí přechodného použití ve starších skladbách Reichenauerových, jenž se také instrumentačně přizpůsobuje svému vzoru, Caldarovi, jež připomínají solisticky znějící klariny a čtyřhlasost smyčců; Reichenauerův orchestr je však prostší, nejspíše omezován skrovnými prostředky reprodukčními; hlásí se k slovu v delších ritornelech, ano dokonce také v samostatné, směle načrtnuté a temperamentní předeře orchestrální, jak ji Lotti někdy předesílá vokální*

¹⁰¹ KAPSA, diplomová práce, s. 58-59

¹⁰² TROLA 1915-1916, citace je z části IX. 4, 1916 s. 130-131.

skladbě. V ritornelech přejímá orchestr themata vokální části a stává se rovnocenným se sborem. U Reichenauera se setkáváme s monodickými zpěvy značného rozpětí a již také ozdobenými, s prvními to předchůdci příští arie. Ve většině těchto velmi pečlivě pracovaných skladeb libuje si Reichenauer v jemných, diskretních odstínech barevných, jichž vážný charakter je stupňován hojnými kontrapunktickými místy; v proplétajících se hlasech vokálních a nástrojových nasloucháme hovorům doby dávno již zašlé, přece však stále dobře srozumitelným. V rytmicky živém motivu chvílemi probleskne jako plamen skrývané vášně, aby ihned shasl v ponuré meditaci rozvíjejícího se fugata, nebo zazáří ne častý v tomto vážném prostředí slavnostní tón, brzy zastřen dojmem monodické části, kdy se rozezpívá lyrickou passází sopran, kdy altovým solem zalká melancholie podzimu, vyvolávajíc v nás obraz kteréhosi zákoutí Malé Strany, jež bylo svědkem vzniku zasmušilých zpěvů tohoto dávného mistra. (*Missa Sctae Mariae Magdaleneae, Sti Ludovici.*)“¹⁰³

Nevíme přesně kolik a které konkrétní Reichenauerovy skladby měl Kamper v tomto textu na mysli. Mohly jimi být jen dvě v závěru zmíněné mše, pravděpodobně však znal i další jeho kompozice. Zdá se však, že popisuje mše (či jiné vokálně-instrumentální druhy duchovní hudby), kde nebyly samostatné árie, ale jen sóla ve sborových větách – snad mešní typ missa brevis – a že v případě *Missa Sti Ludovici* měl na mysli dnes nezvěstnou mši z křižovnické hudební sbírky, kterou spartoval Emilián Trola.¹⁰⁴

Ve svém dalším spise, *Hudební Praha v XVIII. věku*, pak Otakar Kamper tvrdí, že byl Reichenauer ovlivněn díly italských skladatelů Francesca Duranta a Domenica Natale Sarriho: „Staršímu neapolskému směru, zastoupenému u nás díly Duranta a Sarriho vděčí Antonín Reichenauer rytmicky zaostřená témata, přesahující ze sboru do orchestru, deklamační patos a zvláště pohyb modulace, i když obvyklejší.“¹⁰⁵

Dle Rudolfa Quoiky byl Reichenauer v chrámové hudbě ovlivněn J. S. Bachem a Josefem Segerem: „In zahlreichen Kirchenwerken führt dieser auch die Fuge als belebendes Element ein, und nähert sich in der Missa benevolentia der Thematik des 1. Fugenthemas aus dem Wohltemperierten Klavier von J. S. Bach. Im übrigen arbeitet Reichenauer im Sinne Segers.“¹⁰⁶

¹⁰³ KAMPER, Otakar, *František X. Brix, Praha 1926*, s. 21-22

¹⁰⁴ spartace *Missa s. Ludovici Bertrandi* (CZ-Pnm XXVIII E 98)

¹⁰⁵ KAMPER, Otakar, *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha [1936]

¹⁰⁶ QUOIKA, Rudolf, *Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren*, Berlin 1956, s. 62

4.2. Reichenauerův mešní kompoziční styl

Stylová analýza Reichenauerova mešního stylu je pojata jako srovnávací analýza mší Reichenauera a významných skladatelů evropských hudebních center. Jejím cílem je hledání společných a odlišných rysů v hudebním jazyce se skladateli působícími Vídní, Drážďanech, Benátkách a Neapoli.¹⁰⁷ Zároveň se snažíme o charakteristiku specifických rysů Reichenauerova hudebního jazyka a o kritický postoj k tvrzením starší literatury.¹⁰⁸

Hudební analýze je podrobeno pět Reichenauerových mší, které odpovídají třem různým mešním typům.¹⁰⁹ Tyto mše jsou konfrontovány s tvorbou Antonia Lottiho (*Missa Sapientiae*) a Antonia Vivaldiho (*Gloria* RV 589) jako představitele benátské kompoziční školy, Alessandra Scarlattiho (*Messa di Santa Cecilia*) a Leonarda Lea (*Messa à piu voci*) zastupující neapolskou kompoziční školu, Antonia Caldary – původem benátského skladatele, který ale velkou část života působil na vídeňském dvoře – (*Missa dolorosa*, *Missa integra*) a Johanna Josepha Fuxe (*Missa Corporis Christi*) za vídeňský kompoziční styl a Jana Dismase Zelenky (*Missa Paschalis* ZWV 7) za drážďanskou chrámovou hudbu.¹¹⁰ Kromě zmíněných mší autorů působících mimo České země bylo částečně přihlédnuto i k Lottiho koncertantní mši *Mass with Instruments* a Vivaldiho *Dixit Dominus* RV 595.¹¹¹

Mše uvedené v tabulce níže byly pro usnadnění analýzy klasifikovány do stejných kategorií jako Reichenauerovy mše. Kritériem pro jejich zařazení bylo především hudební obsazení, s přihlédnutím k celkovému rozsahu mše, dále pak informace z dobových pramenů. Veškeré mše typu Kyrie et Gloria byly zařazeny do kategorie missae solemnes. Obsazení všech těchto mší zahrnuje slavnostní klariny. Typem mše solemnis je i Fuxova *Missa Corporis Christi* s dvěma klarinami, kornetem a trombóny¹¹² a Zelenkova *Missa Paschalis*, která zahrnuje dokonce sbor čtyř

¹⁰⁷ Rysy kompozičních škol byly částečně nastíněny již v kapitole Typ koncertantní mše

¹⁰⁸ Analýza Reichenauerova hudebního stylu jeho mešních kompozic byla ztížena současným stavem bádání včetně edic. Nejen že nebyla kriticky vydána žádná z Reichenauerových mší, podobný je také stav u mešní tvorby dalších autorů první třetiny 18. st., kteří v Praze působili. Proto nebylo možné studovat Reichenauerovy mše v kontextu této hudební tvorby.

¹⁰⁹ K jejich klasifikaci viz kapitola Typologie Reichenauerových mší.

¹¹⁰ při analýze se opíráme i o poznatky z literatury, zejména šlo o tyto tituly: RIEDEL, Friedrich W., *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711-1740)*, *Studien zur Landesund Sozialgeschichte der Musik*, München-Salzburg 1977, STOCKIGT, Janice B., *Jan Dismas Zelenka: a Bohemian musician at the court of Dresden*, Oxford 2000, BACCIAGALUPPI, Claudio, *Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa*, Kassel 2010, TALBOT, Michael, *Antonio Vivaldi*, Praha 2014, SCOCCIMARRO, Roberto, *The Question of „Mixed“ Form in Mass Settings by Jan Dismas Zelenka and „Neapolitan“ Composers of the Early Eighteenth Century*, in: Bacciagaluppi, Claudio – Ottenberg, Hans – Günter – Zoppelli, Luca (ed.), *Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies*, sv. 8, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien 2012, WOLFF, Christoph, *Bach, Essays on his life and music*, Cambridge, London, 1999, KAPSA, VÁCLAV, *Kapela hraběte Václava Morzina*, disertační práce, Praha 2009

¹¹¹ Antonio Lotti: *Mass with Instruments* (RISM ID no.: 000140763)

¹¹² tuto mši takto klasifikoval i Riedel, viz RIEDEL s. 174

trubek. Mši *Missa dolorosa* do kategorie *mediocris* dle vídeňské typologie zařadil dokonce sám autor Antonio Caldara.¹¹³ Obsazení této mše nezahrnuje žádné žesťové ani jiné dechové nástroje. Scarlattiho *Messa di Santa Cecilia* představuje pro klasifikaci problém. Její obsazení, též bez dechových nástrojů, není slavnostního charakteru, její rozsah je však mimořádný. Přesto jsme se přiklonili pro její zařazení do kategorie *mediocris*.

	Praha	Vídeň	Drážďany	Benátky	Neapol
missae breves	Reichenauer: <i>Missa S Petri,</i> <i>Missa</i> <i>benevolentiae</i>				
missae mediocres	Reichenauer: <i>Missa S Rochi</i>	Caldara: <i>Missa dolorosa</i>			Scarlatti: <i>Messa di Santa</i> <i>Cecilia</i>
missae solemnes	Reichenauer: <i>Kyrie et Gloria,</i> <i>Missa S</i> <i>Ludovici</i>	Fux: <i>Missa</i> <i>Corporis</i> <i>Christi</i> K 10 Caldara: <i>Missa integra</i>	Zelenka: <i>Missa</i> <i>Paschalis,</i> ZWV 7	Lotti: <i>Missa</i> <i>Sapientiae</i> Vivaldi: <i>Gloria</i> RV 589	Leo: <i>Messa a</i> <i>piu voci</i>

Tvorba všech autorů uvedených v tabulce je v 18. století v Praze doložitelná, a proto s ní Reichenauer teoreticky mohl přijít do styku. Zmíněné mše byly podrobeny analýze z hlediska tóniny, obsazení, instrumentace, členění textu, tonálního plánu, harmonie, melodiky a rytmiky, polyfonie, stavby ritornelové formy a árií.

4.2.1 Tónina, obsazení, instrumentace

Tóniny a obsazení mší porovnáváme u analyzovaných autorů ve větším měřítku. Parametr tóniny byl analyzován na větším vzorku mší u Reichenauera, Caldara a Fuxe. U Reichenauera bereme

¹¹³ viz RIEDEL s. 147

v úvahu tóniny všech jeho dochovaných mší, u Caldary a Fuxe tóniny mší dochovaných v Praze.¹¹⁴ Srovnání tónin mší Reichenauera, Caldary a Fuxe přináší zajímavý výsledek. Zatímco u Reichenauera výrazně převažuje nad ostatními tóninami D dur,¹¹⁵ u Caldary a Fuxe je to naopak C dur.¹¹⁶ Častý výskyt tóniny C dur u vídeňských autorů pravděpodobně souvisí s požadavky dvora.

Obsazení mší analyzujeme ve větším měřítku u všech analyzovaných autorů. Vokální obsazení v Praze dochovaných Caldarových mší je v rozsahu od čtyř do osmi hlasů, některé jsou dokonce dvojsborové. I když čtyřhlasá sazba převažuje, není pěti- či vícehlasá sborová sazba výjimkou. Fux experimentoval se sazbou hlasů méně, přikláněl se ke čtyřhlasé, výjimečně k pětihlasé sborové sazbě.¹¹⁷ Čtyřhlasou sborovou sazbou používal nejčastěji také Zelenka, i když po r. 1730 zařazoval do mší i vícehlasé sólové ansámblы.¹¹⁸ Sazbu pětihlasého sboru ve složení SSATB volili oba neapolští autoři Scarlatti a Leo.¹¹⁹ Vivaldi využívá ve svém *Gloria* RV 589 pouze čtyřhlasý sbor¹²⁰ narozdíl od Lottiho, který ve své *Missa Sapiientiae* obměňuje sazbu sboru ve velké míře. Základem je mu čtyřhlasý sbor (Kyrie I, II, SATB; Quoniam tu solus sanctus SABB), ale v různých složeních hlasů dokázal pracovat i s pětihlasým (Gratias agimus tibi, Cum sancto spiritu SSATB) či šestihlasým sborem (Laudamus te, SSAATB; Qui tollis peccata mundi, SSATTB). Reichenauer se v obsazení vokálních hlasů v drtivé většině případů přiklonil ke čtyřhlasému sboru ve složení SATB dělenému na sólové a ripienové hlasy. Pouze ve dvou případech z celkového počtu dvaceti osmi dochovaných mší používá pětihlasý sbor.¹²¹ Italští autoři obecně experimentovali

¹¹⁴ Opisy mší obou vídeňských autorů jsou totiž v pražských hudebních sbírkách zastoupeny ze všech analyzovaných autorů nejhojněji. Vyplývá to z údajů RISM on-line, které ke dni 27. 6. 2016 uvádějí ke **Caldarovým** mším z křížovnické hudební sbírky 49 pramenů a z kůru pražské metropolitní kapituly 34 pramenů; v případě **Fuxovy** mešní tvorby je to u stejných sbírek 28 a 6 pramenů. U ostatních autorů (Leo, Lotti, Scarlatti a Zelenka) se v Praze dochovalo opisů mší velmi málo, proto tóniny jejich mší neporovnáváme.

¹¹⁵ Počty dochovaných mší (včetně torzovitě dochované *Missa Sancti Francisci Seraphini*) v jednotlivých tóninách jsou následující: D dur 10 mší, C dur 5 mší, F dur 5 mší, G dur 4 mše, B dur 2 mše, e moll 2 mše, g moll 2 mše, d moll 1 mše.

¹¹⁶ Tóniny nejsou v RISMu uvedeny u všech pramenů, proto jsou zde uváděny jen ty, kde byl tento údaj k dispozici. Složení tónin **Caldarových** mší v křížovnické hudební sbírce je: C dur 8 mší, h moll 4 mše, d moll 3 mše, A dur 3 mše, G dur 2 mše, g moll 2 mše, e moll 2 mše, a moll 2 mše, D dur 1 mše, ve sbírce kůru pražské metropolitní kapituly: C dur 13 mší, g moll 3 mše, D dur 2 mše, G dur 2 mše, h moll 2 mše, d moll 1 mše, B dur 1 mše, F dur 1 mše, A dur 1 mše, e moll 1 mše. Složení tónin **Fuxových** mší v křížovnické hudební sbírce je: C dur 7 mší, d moll 3 mše, D dur 3 mše, G dur 3 mše, B dur 3 mše, a moll 2 mše, F dur 2 mše, g moll 1 mše, ve sbírce kůru pražské metropolitní kapituly: F dur 1 mše, g moll 1 mše.

¹¹⁷ u obou skladatelů se jedná o stejný vzorek v Praze dochovaných mší, který byl zkoumán i v souvislosti s tóninami

¹¹⁸ Od r. 1730 se však v jeho mešní tvorbě objevují i vícehlasé sólové ansámblы. V *Missa Gratias agimus tibi* ZWV 13 používá šestihlasý sólový ansámbl SSAATB, v *Missa Purificationis* ZWV 16 pětihlasý sólový ansámbl SSATB. Je také autorem dvojsborového *Creda* ZWV 32 (okolo r. 1724), viz STOCKIGT, s. 286-290

¹¹⁹ Leo je autorem pěti kompletních koncertantních mší typu *Messa di Gloria*, z nichž čtyři mají obsazení SSATB a jedna SATB; většina mší Alessandra Scarlattiho je typu a cappella, jeho koncertantní mše mají také obsazení SSATB viz BOYD, Malcolm heslo: Scarlatti, Alessandro, Works a HUCKE, Helmut – CAFIERO, Rosa, heslo: Leo, Leonardo in: *Grove Online*, 27. 6. 2016; Bacciagaluppi označil toto pětihlasé obsazení sboru za typicky neapolské, viz BACCIAGALUPPI, s. 108

¹²⁰ Součástí cyklu je i duet v méně obvyklém obsazení pro dva soprány (Laudamus te).

¹²¹ Jedná se o *Sacrum* [Kyrie et Gloria] (PL-Wu RM 4827) s obsazením SSATB a *Sacrum Kyrie et Gloria* (PL-Wu RM 4830) s obsazením SATBB. Jelikož nebylo možné prameny k těmto kompozicím studovat, není úplně jisté, zda

s obsazením vokálních hlasů mnohem více než Fux, Reichenauer či Zelenka. Tito tři autoři částečně však prvky italského obsazení přejali. Přesto se z hlediska vokálního obsazení Reichenauer blíží spíše vídeňskému a drážďanskému typu.

Základem instrumentálního obsazení mešních kompozic všech analyzovaných autorů je dvojice houslí a varhany jako basso continuo. V závislosti na různých mešních typech a lokálních zvyklostech jej pak skladatelé rozšiřovali o další nástroje. Obsazení Caldarových mší bylo pro velký počet v Praze dochovaných mší analyzováno pouze na vzorku z křižovnické hudební sbírky. Dle velké variability obsazení lze soudit, že měl Caldara k dispozici velké množství hudebních nástrojů a bezpochyby i velký počet hudebníků. V křižovnické sbírce se u Caldarových mší objevuje na 35 různých typů obsazení. Nejpomпéznější nástrojové obsazení zahrnují jeho dvojsborové mše. Z celkových 49 mší je bez doprovodu dechových nástrojů 15. Ostatní mše s dechovými nástroji nejčastěji zahrnují dvojici trombonů. Dle frekvence výskytu různých nástrojů dále následují klariny, (které jsou nejčastěji ve dvojici, méně často ve trojici či čtveřici; dvojici klarin někdy Caldara doplňuje dvěma nižšími trubkami), dále pak jeden či dva hoboje a fagot. U jediné mše použil Caldara neobvyklé c[larin]n[e]t[in]o a serpentino.¹²² Použití tympánů je vždy vázáno na žesťové nástroje. Lesní rohy Caldara nepoužívá vůbec.¹²³ Pozoruhodné je, že jedna z Caldarových mší této sbírky má totožné obsazení s Reichenauerovou *Missa S Ludovici* CZ-Pak 1047.¹²⁴

Mší Johanna Josepha Fuxe se v křižovnické hudební sbírce dochovalo 28, z nichž jedna je typu a cappella a ostatní koncertantní. Mší bez doprovodu dechových nástrojů je 12, obsazení ostatních mší je obohaceno o dechové nástroje v různých kombinacích. I u Fuxe je nejobvyklejším dechovým nástrojem trombon, dále se vyskytují klariny, méně pak nižší trubky a fagot. Dvojice hoboju je doložena pouze u jediné mše z této sbírky.¹²⁵ Violy a trombony seskupuje narozdíl od Caldary někdy i po třech.

Ze Zelenkovy mešní tvorby sledujeme mše do r. 1730. Základem Zelenkova obsazení jsou dva hoboje, dvoje housle, viola a basso continuo (violoncello, violone, fagot, varhany, theorba).¹²⁶

pětihlasá sazba sboru pochází přímo od Reichenauera, mohla by totiž být i lokální kapelnickou úpravou, zejména přihlídneme-li ke skutečnosti že se tyto dvě mše dochovaly pouze ve Slezsku a nikde jinde. Potvrdí-li se však sazba SSATB jako skutečný záměr skladatele, je jasné, že jde v kombinaci s mešním typem *Messa di Gloria* o odkaz na neapolskou kompoziční školu.

¹²² *Missa à 8. Voci con Instrumanti*. (RISM ID no.: 550282939) in: RISM on-line 27. 6. 2016

¹²³ lesní rohy u mší *Messa à 8. Voci Conc*: (RISM ID no.: 550255437) a *Missa à 5 Voci*. (RISM ID no.: 550282580) byly pravděpodobně přidány později, u první mše je u lesních rohů připsáno *ad libitum*, u druhé mše nejsou na obálce mše uvedeny vůbec, viz tamtéž

¹²⁴ jedná se o mši *Messa a 4. Voci Conc.*^e (RISM ID no.: 550282633), viz tamtéž

¹²⁵ *Missa Fiduciae* (RISM ID no.: 550282613), hoboje pravděpodobně ale byly přidány později a dublují pouze houslové party, protože v obsazení na obálce uvedeny nejsou

¹²⁶ STOCKIGT, s. 286

V závislosti na typu mše pak Zelenka toto obsazení dále rozšiřoval. Stockigt označila všechny mše v D dur z tohoto období za typ *solemnis*. Odpovídá tomu i obsazení, trubky a tympány zařazoval Zelenka právě pouze do těchto mší.¹²⁷ Trombony použil Zelenka pouze jednou, a to v *Missa Judica me* ZWV 2. Trubky používá ve dvojici, trojici či čtveřici, méně používá lesní rohy a flétny.

Ze Scarlattiho mešní tvorby je středem našeho zájmu pouze několik málo děl, jelikož psal především mše a cappella. Koncertantní mše a samostatné mešní věty jsou buďto jen s doprovodem smyčcových nástrojů nebo jsou obohaceny o dvojici hoboju a lesních rohů.¹²⁸ Z Leovy mešní tvorby bylo přihlédnuto k *Messa a piu voci*, jež je psána pro dvoje housle, violu, dva hoboje, dva lesní rohy, dvě trubky a basso continuo.

U Antonia Lottiho vycházíme ze stejných důvodů jako u Scarlattiho také pouze ze dvou mší, kterými jsou *Missa Sapientiae* a *Mass with Instruments*.¹²⁹ Jejich společnými rysy v instrumentálním obsazení je smyčcový ansámbl a trubka. Oproti obsazení *Missa Sapientiae* (v původní verzi před Zelenkovými úpravami) je však bohatší obsazení *Mass with Instruments*, která zahrnuje navíc violoncello, hoboj a druhou trubku.¹³⁰ Vivaldiho *Gloria* RV 589 je psáno pro dvoje housle, violu, hoboj, trubku a basso continuo.

Obsazení Reichenauerových mší je často skromnější než u autorů typu Fux, Caldara či Zelenka. Je to pochopitelné, uvážíme-li význam hudby komponované pro císařský dvůr a hudby která pravděpodobně vznikala pro jeden z pražských kostelů menšího společenského významu. Přesto není Reichenauer v tomto smyslu méněcenným či druhořadým skladatelem. Přibližně polovina jeho dochované mešní tvorby zahrnuje v obsazení dvojici klarin, někdy doplněné o tympány, což poukazuje na slavnostní typ mše. Druhým nejčastějším dechovým nástrojem je u Reichenauerových mší lesní roh, vyskytující se též v páru. Hoboj použil skladatel pouze jednou stejně jako příčnou flétnu. Trombony nepoužívá Reichenauer vůbec.¹³¹ Pouze u mší z křížovnické hudební sbírky se setkáme s party pro theorbu, violu, v případě pastorálních mší také s klarinetovými party. Výjimečně se setkáme s partem pro violone, obligátní fagot nebyl použit v žádné mši.

Dvojice houslí a varhany ve spojení s čtyřhlasým sborem a sólovými vokálními hlasy odpovídá Reichenauerovým *missae breves* (*Missa benevolentiae*, *Missa S Petri*). Violu jako samostatný hlas používá pouze Lotti, Vivaldi, Scarlatti a Leo. Fux používá violu pouze *colla parte* se sborovými hlasy, stejně tak i Caldara v *Missa dolorosa* (s výjimkou několika málo ritornelů, kde

¹²⁷ tamtéž, s. 138-139, 287-288

¹²⁸ BOYD, Malcolm heslo: Scarlatti, Alessandro, Works

¹²⁹ druhá zmíněná mše dle pramene uvedeného v RISM (RISM ID no.: 000140763)

¹³⁰ instrumentální obsazení *Mass with Instruments*: vl (2), vla, violetta, vlc, ob, tr (2), org, bc, *Missa Sapientiae*: vl (2), vla (2), tr, bc.

¹³¹ trombony v *Missa S Rochi* (CZ-Pak 1048) byly pravděpodobně přidány až J. F. Novákem, viz kapitola Prameny

je viola samostatným hlasem), podobným případem je i Reichenauerova *Missa S Petri*, u které bylo použití violy colla parte snad také zamýšleno, violový řádek v partituře je totiž prázdný.¹³² U ostatních analyzovaných mší Reichenauera však viola použita nebyla. U žádné z těchto Reichenauerových mší také není předepsán další basový nástroj pro basso continuo. Je však pravděpodobné, že byla basová varhanní linka posilována o fagot, violoncello či violone, čemuž nasvědčují figurace typické pro tyto nástroje (např. Et incarnatus z *Missa S Petri*). Z přehledu je patrné, že klariny byly ve sledovaném období rozšířeny ve všech hudebních centrech, jejich užití ve mši je však historicky poprvé doloženo ve Vídni, kde je jejich kombinace s tympány zároveň rysem mše typu solemnis.¹³³ Jako specifické pro mši ve Vídni se pak dále jeví i kornet a pozouny.¹³⁴ Lesní roh se v analyzovaných mších objevuje pouze u Lea, s oblibou ho však v jiných mších používal i Reichenauer, doložen je i v Drážďanech, též v několika Zelenkových mších.¹³⁵ Jiří Sehnal se domnívá, že se k nám tento nástroj dostal z Francie zásluhou hraběte Sporcka.¹³⁶ Hoboj je doložen u Lea, Zelenky a Reichenauera a odpovídá tak třem různým centrům, Neapoli, Drážďanům a Praze. Dle Bacciagaluppiho je hoboj rysem neapolské hudby,¹³⁷ toto tvrzení je však sporné, neboť hoboj jako sólový obligátní nástroj používá i Vivaldi (*Domine Deus, Gloria* RV 589).

Instrumentální obsazení Reichenauerových mší tak poukazuje na více hudebních center. Vzhledem k oblibě a tradici lesních rohů v Českých zemích mohl být tento nástroj rysem koncertantní mše v Praze, nebo ho Reichenauer přejal od neapolských autorů. Kombinaci hoboje a trubky se smyčcovými nástroji v *Missa S Ludovici* (CZ-Pak 1047) lze interpretovat jako odkaz na benátskou kompoziční školu (viz Vivaldi, Lotti, Caldara). Klariny u Reichenauera nelze vztáhnout k žádnému konkrétnímu hudebnímu centru, neboť v této době už byly rozšířeny ve všech těchto centrech.

¹³² Violový part ve spartaci mše *Missa Sancti Petri* byl dle tenorového a varhanního partu vypracován Wernerem Jakschem

¹³³ viz RIEDEL s. 173

¹³⁴ o pozounech jako typickém znaku vokálně-instrumentální hudby vrcholného baroka ve Vídni se zmiňuje např. Jana Spáčilová, viz SPÁČILOVÁ, s. 60

¹³⁵ STOCKIGT, s. 66, 139

¹³⁶ zároveň však uvádí, že již v r. 1702 byl nástroj rozšířen ve Vídni, viz SEHNAL s. 193-194

¹³⁷ BACCIAGALUPPI, s. 108

4.2.2 Členění textu – stavba jednotlivých hudebních vět

Pro členění textu ordinaria hraje roli jednak typ mše, jednak určité lokální zvyklosti dělení textu. Ze všech částí mešního ordinaria nacházíme u analyzovaných mší nejvíce variant dělení textu v částech Gloria a Credo, které jsou textově nejrozsáhlejší, a tudíž nabízejí pro dělení nejvíce možností.

Kyrie všech analyzovaných mší jeví prvky třídlílnosti (zřetelné oddělení tří zhudebňovaných veršů Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison), avšak v různých podobách. Krajní díly Kyrie eleison I a Kyrie eleison II mohou mít totiž různou délku v poměru k prostřední části Christe eleison. Pro skladatele je v této volbě rozhodující typ mše. U missae breves Reichenauer hledal řešení pro stručné zhudebnění tří veršů Kyrie. Úvodní a závěrečné Kyrie eleison zhudebnil v poměru k delšímu střednímu dílu Christe eleison jako dva drobné hudební úseky, jakousi introdukcí a kodu. Proto musíme chápat celé Kyrie obou Reichenauerových missae breves (*Missa S Petri*, *Missa benevolentiae*) jako jednu hudební větu. Kyrie všech větších mší typu mediocres a solemnes různých autorů sestává již z více samostatných částí, které skladatelům umožňují představení rozličných druhů kompoziční práce. Platí to zejména pro mše solemnes, kde je užití různých hudebních stylů, forem a typů vět pro navození slavnostní atmosféry žádoucí. Společným rysem mší typu mediocres (Reichenauer, Caldara, Scarlatti) je sólisticky obsazené Christe eleison. Formou a kompozičním řešením se ale přístupy skladatelů liší. Reichenauer celé Kyrie staví na půdorysu formy ABA s rámuujícím fugatovým sborem, ostatní dva skladatelé volí formu ABC, přičemž Caldara zakončuje Kyrie fugou, Scarlatti však koncertantním sborem. U mší solemnes se ukazuje mnoho různých řešení. U obou svých mší Reichenauer používá překvapivě pouze sborové sazby, přičemž Christe eleison zpracovává nezvykle jako fugu, zakončenou homofonní kodou Kyrie II. Všichni ostatní autoři zařazují sólové Christe eleison s výjimkou Lea. Fux staví celé Kyrie z pěti krátkých částí, jako introdukcí a mezihru používá instrumentální sonatinu.

Gloria mší typu breves má tři až šest částí (Reichenauer, *Missa S Petri*, *Missa benevolentiae*).¹³⁸ U mší typu mediocres dochází mezi skladateli v dělení Gloria již ke znatelným rozdílům. Zatímco jej Reichenauer a Caldara chápou jako dvou- až šestidílné dílné pásmo (Reichenauer, *Missa Sancti Rochi*, Caldara, *Missa dolorosa*),¹³⁹ Scarlatti dělí celý text do jedenácti

¹³⁸ *Missa S Petri*: Gloria, Laudamus te, Quoniam tu solus Sanctus, *Missa benevolentiae*: Et in terra pax, Propter magnam gloriam tuam, Domine Deus, Qui tollis, Quoniam tu solus, Cum Sancto Spiritu

¹³⁹ *Missa S Rochi*: Et in terra, In gloria Dei Patris, *Missa dolorosa*: Gloria, Domine Deus, Domine Fili, Qui tollis, Quoniam tu solus Sanctus, Cum Sancto Spiritu; dvoudílné Gloria Reichenauerovy *Missa Sancti Rochi* je poměrně nezvyklé, jeho první část má však propracovanou vnitřní strukturu v podobě Allegro – Adagio – Allegro – Adagio – Allegro.

částí (Scarlatti, *Messa di Santa Cecilia*).¹⁴⁰ Gloria mší typu solemnis má šest až dvanáct částí (Reichenauer, *Kyrie et Gloria*, *Missa Sancti Ludovici*, Caldara, *Missa Integra*, Fux, *Missa Corporis Christi*, Lotti, *Missa Sapientiae*, Leo, *Messa a piu voci*, Vivaldi, *Gloria RV 589*), pouze Gloria Zelenkovy *Missa Paschalis ZWV 7* má částí jen šest.¹⁴¹ V různých počtech částí se tak odrážejí různé lokální tradice dělení textu Gloria. Narozdíl od Reichenauera dělí Caldara, Scarlatti, Lotti a Vivaldi text Domine Deus do dvou až tří hudebních čísel. Pozoruhodné je též dělení textu Cum Sancto Spiritu do dvou částí (s fugou Amen) u Fuxe a Zelenky, které mohl Zelenka převzít od Fuxe.

Část Credo má u missae breves po pěti částech (Reichenauer, *Missa S Petri*, *Missa benevolentiae*),¹⁴² v případě missae breves čtyři až sedm částí (Reichenauer, *Missa S Rochi*, Caldara, *Missa dolorosa*, Scarlatti, *Messa di Santa Cecilia*).¹⁴³ K největším rozdílům dochází ve zhudebnění Credo mší typu solemnis, které je v rozsahu tří až osmi vět (Reichenauer, *Missa Sancti Ludovici*, Zelenka, *Missa Paschalis ZWV 7*, Caldara, *Missa Integra*, Fux, *Missa Corporis Christi*).¹⁴⁴

Sanctus missae breves má jeden nebo dva díly (Reichenauer, *Missa S Petri*, *Missa benevolentiae*),¹⁴⁵ missae mediocres jeden až čtyři díly (Scarlatti, *Messa di Santa Cecilia*, Reichenauer, *Missa S Rochi*, Caldara *Missa dolorosa*),¹⁴⁶ missae solemnes jeden až pět dílů (Reichenauer, *Missa S Ludovici*, Caldara, *Missa Integra*, Zelenka, *Missa Paschalis ZWV 7*, Fux, *Missa Corporis Christi*).¹⁴⁷

¹⁴⁰ *Messa di Santa Cecilia*: Gloria, Et in terra, Laudamus te, Gratias agimus tibi, Domine Deus I, Domine Deus II, Qui tollis I, Qui tollis II, Suscipe deprecationem nostram, Quoniam tu solus Sanctus, Cum Sancto Spiritu

¹⁴¹ *Missa Paschalis*: Gloria, Domine Deus, Qui tollis, Quoniam tu solus Sanctus, Cum Sancto Spiritu, Amen, *Kyrie et Gloria*: Gloria, Gratias agimus tibi, Domine Deus, Qui tollis, Quoniam tu solus Sanctus, Cum Sancto Spiritu, *Missa Sancti Ludovici*: Gloria, Et in terra, Laudamus te, Gratias agimus tibi, Domine Deus, Qui tollis, Qui sedes, Quoniam tu solus Sanctus, Cum Sancto Spiritu, *Missa Integra*: Gloria, Laudamus te, Gratias agimus tibi, Domine Deus, Qui tollis, Qui sedes, Quoniam tu solus, Cum Sancto Spiritu, *Missa Corporis Christi*: Gloria, Laudamus te, Gratias agimus tibi, Domine Deus, Qui tollis, Quoniam tu solus Sanctus, Cum Sancto Spiritu, Amen, *Missa Sapientiae*: Gloria, Laudamus te, Gratias agimus tibi, Domine Deus I, Domine Fili, Domine Deus II, Qui tollis, Qui sedes, Quoniam tu solus Sanctus, Cum Sancto Spiritu, *Messa a piu voci*: Gloria, Et in terra, Laudamus te, Gratias agimus tibi, Domine Deus, Qui tollis I, Qui tollis II, Quoniam tu solus Sanctus, Cum Sancto Spiritu, *Gloria RV 589*: Gloria, Et in terra, Laudamus te, Gratias agimus tibi, Propter magnam, Domine Deus I, Domine fili, Domine Deus II, Qui tollis, Qui sedes, Quoniam tu solus Sanctus, Cum Sancto Spiritu

¹⁴² *Missa S Petri*: Credo, Et incarnatus est, Et resurrexit, Et in Spiritum Sanctum, Et unam Sanctam, *Missa benevolentiae*: Patrem omnipotentem, Qui propter, Et incarnatus est, Et resurrexit, Et vitam

¹⁴³ *Missa S Rochi*: Patrem omnipotentem, Et incarnatus est, Crucifixus, Et vitam, *Missa dolorosa*: Credo, Et incarnatus est, Crucifixus, Et vitam, *Messa di Santa Cecilia*: Credo, Et incarnatus est, Crucifixus, Et resurrexit, Cujus regni, Et vitam

¹⁴⁴ *Missa Sancti Ludovici*: Credo, Et incarnatus est, Et resurrexit, *Missa Paschalis*: Credo, Et incarnatus est, Crucifixus, Et resurrexit, *Missa Integra*: Credo, Et incarnatus est, Crucifixus, Et resurrexit, Et vitam, *Missa Corporis Christi*: Credo, Et in unum Dominum, Qui propter nos homines, Et incarnatus est, Crucifixus, Et resurrexit, Et unam sanctam, Amen

¹⁴⁵ *Missa S Petri*: Sanctus, *Missa benevolentiae*: Sanctus, Benedictus

¹⁴⁶ *Messa di Santa Cecilia*: Sanctus, *Missa S Rochi*: Sanctus, Benedictus, Osanna, *Missa dolorosa*: Sanctus, Pleni sunt coeli Benedictus, Osanna

¹⁴⁷ *Missa S Ludovici*: Sanctus, *Missa Integra*: Sanctus, Benedictus, Osanna, *Missa Paschalis*: Sanctus, Benedictus, Osanna, *Missa Corporis Christi*: Sanctus, Pleni sunt coeli, Osanna I, Benedictus, Osanna II

Agnus Dei obou missae breves je dvoudílné (Reichenauer, *Missa S Petri*, *Missa benevolentiae*),¹⁴⁸ u missae mediocres má jeden až dva díly (Scarlatti, *Messa di Santa Cecilia*, Caldara, *Missa dolorosa*, Reichenauer, *Missa S Rochi*),¹⁴⁹ missae solemnes dvoudílné (Reichenauer, *Missa S Ludovici*, Caldara, *Missa Integra*, Zelenka, *Missa Paschalis* ZWV 7, Fux, *Missa Corporis Christi*).¹⁵⁰

Z předchozího přehledu vyplývá několik faktů. Tendenci dělit Gloria a Credo do více vět mají zejména skladatelé působící v Itálii, Leo, Scarlatti, Vivaldi, též však vídeňský skladatel Johann Joseph Fux. Autorem vícevětého Gloria je i Reichenauer (viz jeho devítidílné Gloria *Missa S Ludovici*), ve svých ostatních mších se však v Gloria a Credo přiklání spíše k menšímu počtu vět.

4.2.3 Melodika a rytmika

V analyzovaném vzorku Reichenauerových mší se setkáváme s mnoha typy melodiky vokálních hlasů. V závislosti na typu hudební věty (árie, ansámbl či sbor) a technice zpracování (stile moderno, stile antico) používá Reichenauer různé druhy melodiky. Reichenauerova melodika je převážně diatonická, chromatické postupy vyhrazuje pouze pro část Qui tollis. Tím se nápadně liší od ostatních autorů. Více chromatiky najdeme např. u Caldary, Zelenky či Vivaldiho.

Vokální koloratury používal Reichenauer především v áriích. Ve velké míře jich bylo uplatněno v sólových áriích mší mediocres a solemnes jako např. Domine Deus z *Kyrie et Gloria* či Laudamus te a Quoniam tu solus Sanctus ze slavnostní mše *Missa S Ludovici*.



Obrázek 8 Missa Sancti Ludovici, Laudamus te

Koloratury jsou dále součástí sólových vokálních partů koncertantních sborů na oslavný text Gloria. Je tomu tak např. u sborů Gloria z obou výše zmíněných mší. Pro tyto sbory je typická dlouhá úvodní sólová koloratura Gloria in excelsis Deo, gloria, na kterou v obou případech odpovídá zvoláním na stejný text slavnostní syllabický homofonní sbor.

¹⁴⁸ *Missa S Petri*: Agnus Dei, Dona nobis, *Missa benevolentiae*: Agnus Dei, Dona nobis

¹⁴⁹ *Messa di Santa Cecilia*: Agnus Dei, *Missa dolorosa*: Agnus Dei, Dona nobis, *Missa S Rochi*: Agnus Dei, Dona nobis

¹⁵⁰ *Missa S Ludovici*: Agnus Dei, Dona nobis, *Missa Integra*: Agnus Dei, Dona nobis pacem, *Missa Paschalis*: Agnus Dei, Dona nobis, *Missa Corporis Christi*: Agnus Dei, Dona nobis

Cello I
 Cello II
 Tmp
 Horn
 Vlna I
 Vlna II
 C
 A
 T
 B
 Org

Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o
 ri-a, Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o Glo-ri-a, in ex-cel-sis De-o
 Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o Glo-ri-a, in ex-cel-sis De-o
 Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o Glo-ri-a, in ex-cel-sis De-o

Obrázek 9 Missa Sancti Ludovici, Gloria

Melodická linka Reichenauerových árií je díky akordickým rozkladům, melodickým tónům, koloraturám či sekvencím velmi pohyblivá. Reichenauer používal v áriích dva různé typy melodiky. Prvním typem je melodika pomalé árie, která umožňuje zpěvákovi zvládnout větší intervalové skoky. Takovým typem je basová árie *Gratias agimus tibi* z *Kyrie et Gloria*. Výjimkou zde nejsou intervaly sexty, septimy ani oktávy. Tomuto typu melodiky odpovídá i altová árie *Domine Deus* z Caldary *Missa dolorosa*. Oproti tomu např. altová árie *Quoniam tu solus Sanctus* z *Missa Sancti Ludovici* je postavena na typu melodiky rychlé árie, kde intervalové skoky zpravidla nepřesahují kvintu, v rychlých koloraturách se hlas pohybuje nejčastěji v sekundových krocích.

67
 B
 glo-ri-am tu

Obrázek 10 Kyrie et Gloria, Gratias agimus tibi



Obrázek 11 Missa Sancti Ludovici, Quoniam tu solus Sanctus

Sólové vokální hlasy však nejsou založeny pouze na koloraturním zpěvu. Protějškem koloratur jsou narativní sylabická sóla, kterých Reichenauer užíval v momentech, kdy zhudebňoval text většího rozsahu. Melodika tohoto typu je odlišná, s rozmanitým pohybem hlasu v pravidelném rytmu.



Obrázek 12 Missa S Petri, Laudamus te

Mnozí skladatelé také psali koloratury, resp. různé rychlejší figurace i ve sborové sazbě (Zelenka, *Missa Paschalis* ZWV 7, Lotti, *Missa Sapientiae*; Leo, *Messa a piu voci*; Scarlatti, *Messa di Santa Cecilia*; v malé míře též Caldara, *Missa dolorosa*). Takovéto sborové figurace u Reichenauera nenajdeme, jedním z důvodů byl zajisté typ zpěváků, které měli skladatelé k dispozici. Zelenka či Scarlatti psali zajisté skladby na míru zpěvákům na vysoké profesionální úrovni, jaké Reichenauer k dispozici pravděpodobně neměl.



Obrázek 13 Leo, Messa a piu voci, Gloria

Další typy vokální melodiky lze pozorovat u sylabických homofonních sborů ve stile moderno a polyfonních sborů ve stile moderno či antico. Sylabické homofonní sbory jsou, stejně jako i u většiny analyzovaných mší ostatních skladatelů, charakteristické malým pohybem hlasů a melodicky nijak nevynikají, důležitějším aspektem těchto sborů je jednotná rytmička hlasů, jež umocňuje recitaci a tím i srozumitelnost textu.

U polyfonních sborů má melodika hlasů již z podstaty kompoziční techniky významnější roli. Reichenauer se však nedrží jen obvyklých melodických typů, jak dokládá např. fuga *Christe eleison* z *Kyrie et Gloria*. Už samotné téma Reichenauerovy fugy s melismatem „eleison“ je melodicky nápadité.¹⁵¹ Z něho dále vychází melodika všech hlasů fugy. Celá hudební věta je charakteristická jednotným komplementárním rytmem, jde o neustálý tok skupin tří osminových not.



Obrázek 14 *Kyrie et Gloria, Christe eleison, téma fugy*

Fuga *Cum Sancto Spiritu* z *Missa benevolentiae*, *Kyrie et Gloria* a *Missa Sancti Ludovici* mají naopak sylabicky deklamované téma, které je výraznější rytmicky než melodicky.



Obrázek 15 *Kyrie et Gloria, Cum Sancto, část tématu fugy*

Fuga *Christe eleison* a *Domine Deus* z *Missa Sancti Ludovici* jsou psány ve stylu na pomezí stile antico a stile alla breve, který Bacciagaluppi nazývá *colle parti raddoppiate*.¹⁵² Rysem stile antico je forma fugy v celých, půlových a čtvrtových hodnotách, jedním z rysů stile alla breve je nezávislá instrumentální linka, ta zde má podobu pouze vzácně se objevujících figurací, které se ale

¹⁵¹ Určitou podobnost lze vysledovat u sboru Amen z Fuxovy *Missa Corporis Christi*, což nepochybně souvisí s volbou 6/8 taktu.

¹⁵² BACCIAGALUPPI, s. 56

ve větší míře objevují v závěru, celá fuga je tak stupňována, což je typickým rysem tohoto stylu.¹⁵³ Této směsici stylů odpovídá i melodika hlasů. V obou fugách vede Reichenauer hlasy jednak typickým způsobem pro stile antico, tj. vyrovnaným pohybem intervalů, kdy po velkých skocích pokračuje vždy melodie v opačném směru v sekundových krocích dle tradičních zásad vokálního kontrapunktu. Tento způsob vedení hlasů ale také obohacuje o krátké sekvence v půlových či čtvrtových, v Domine Deus dokonce i v osminových hodnotách, kterých v průběhu fugy přibývá, čímž vnáší do vět opět prvek stylu alla breve.

Závěrem je třeba vyzdvihnout Reichenauerovu melodickou invenci vokálních hlasů. V každé z analyzovaných mší Reichenauer dokázal vždy přijít s novými motivy, které psal s lehkostí a zběhlostí zkušeného skladatele.

Houslová melodika je příbuzná typu, který používal v chrámové hudbě Antonio Vivaldi,¹⁵⁴ a to ve smyslu intervalové skladby koncertantních pásem složených z šestnáctinových figurací. Podobnost houslové techniky se projevuje například v Et resurrexit Reichenauerovy *Missa S Ludovici* a Vivaldiho *Dixit Dominus* RV 595.



Obrázek 16 Missa S Ludovici, Et resurrexit



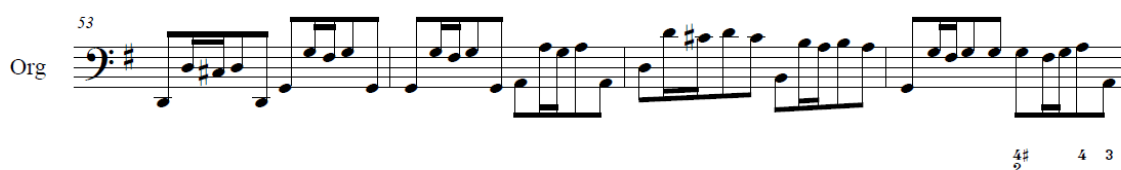
Obrázek 17 Vivaldi, Dixit Dominus RV 595, Dixit Dominus Domino meo

¹⁵³ tamtéž

¹⁵⁴ na tuto souvislost mě upozornil kolega Pavel Žůrek, kterému tímto děkuji

Tato pásma figurací připomínají virtuózní techniku instrumentálních koncertů. Těch napsal Reichenauer přinejmenším třináct, Vivaldi nespočetně, oba skladatelé měli tedy s tímto hudebním druhem zkušenosti. Nesmíme zapomenout, že přes kapelu hraběte Morzina se Reichenauerovi nabízela možnost seznámit se i s Vivaldiho hudbou.

Zcela zásadní je pro Reichenauera melodika basu, která má mnoho podob – ostinátní figury, sekvence či šestnáctinové figurace. Reichenauer však nikdy nepoužívá skutečný ostinátní bas, jako například Antonio Lotti. Místo toho jde o rytmické ostinato, quasi ostinátní bas, který má různý melodický průběh. Jednou z nejnázornějších ukázek je rytmicky výrazný bas duetu sopránu a basu Domine Deus z *Missa benevolentiae*.



Obrázek 18 Missa benevolentiae, Domine Deus

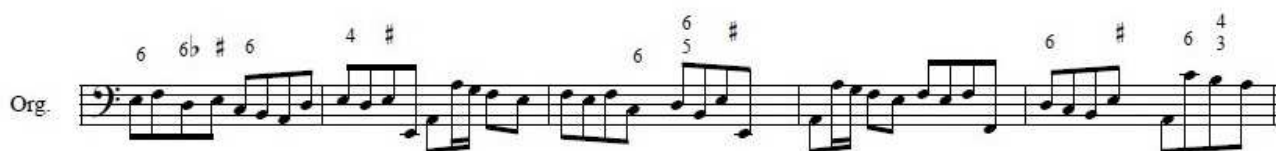
V koncertantních větách bývá bas velmi propracovaný, melodie basu se hodně pohybuje. Nezřídka nacházíme v basu i šestnáctinové figurace, které napovídají záměr doprovodu strunného basového nástroje či fagotu.



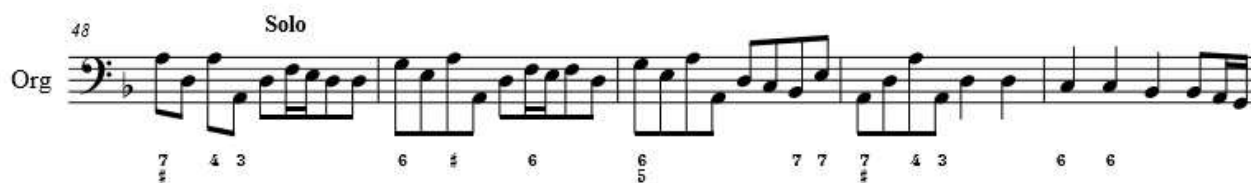
Obrázek 19 Missa S Petri, Et incarnatus

Dle Otakara Kampera připomíná Reichenauer ve vedení basu Antonia Caldaru.¹⁵⁵ S tímto tvrzením nelze zcela souhlasit. Způsob, kterým Caldara obecně pracuje s basovou linkou, byl v raném 18. století všeobecně rozšířeným principem, proto ho nelze vztahovat pouze ke Caldarovi. Za více specifický typ vedení basu u Caldary lze označit pouze delší plochy plynoucí v osminových a šestnáctinových hodnotách s výrazným pohybem melodické linky basu. Šestnáctiny jsou vkládány ve skupinkách po dvou, dva různé rytmické modely se stále opakují. Tento typ basu vždy doprovází vokální sólové plochy, nejčastěji v koncertantních sborech. Stejný princip používá Reichenauer či Zelenka.

¹⁵⁵ KAMPER 1926, s. 21-22



Obrázek 20 Missa Integra, Laudamus te



Obrázek 21 Missa Sancti Rochi, Crucifixus

Ve fugách přechází Reichenauerova varhanní basová linka do vyšších rejstříků a jde unisono s vokálními hlasy.



Obrázek 22 Kyrie et Gloria, Christe

Z hlediska taktu převládají v analyzovaných mších u Reichenauera věty v čtyřdobém taktu, o něco méně Reichenauer používal alla breve a 3/4 takt, nejméně obvyklé jsou věty v 2/4 (pouze v *Missa Sancti Ludovici*), 6/8 (pouze v *Kyrie et Gloria*) a 3/2 taktu.

V allegrových sborových větách ve čtyřdobém metru Reichenauer rád používal v houslových partech již výše zmíněná pásma složená ze skupin po čtyřech šestnáctinových notách. Nejvýrazněji v *Kyrie*, *Gloria*, *Quoniam*, *Credo* a *Et resurrexit* *Missa Sancti Ludovici*, v menší míře pak v *Kyrie et Gloria* či *Missa Sancti Rochi*. Některá z těchto pásem jsou složena z opakovaných tónů a připomínají tak houslové party Zelenkových mší. Podobným způsobem jako Reichenauer pracoval s pásmy Antonio Vivaldi v úvodní větě *Gloria* RV 589, kde použil pásma složená ze skupin po čtyřech osminových notách. Takováto struktura s sebou nese výraznou pulzaci, s podporou basy jsou pásma v podstatě rytmickým hnacím motorem věty.

Pro některá zhudebnění části *Qui tollis* používal Reichenauer jisté oblíbené rytmické vzorce. Dvakrát nacházíme tentýž rytmus na znění slov *peccata mundi* (*Missa benevolentiae*, *Missa Sancti*

Rochi) a dále na závěrečná zvolání *miserere* s charakteristickými dramatickými čtvrtovými pomlkami (*Missa Sancti Rochi, Kyrie et Gloria*). Reichenauerovým oblíbeným prostředkem bylo i rytmické ostinato – především v basu, ale též v houslovém partu, nevyhýbal se anapestickým rytmickým vzorcům, synkopy používal zřídka. Tečkovaný rytmus uplatnil především v *Missa Sancti Ludovici* (*Et in terra, Qui tollis, Qui sedes*) v malé míře také v *Missa benevolentiae* (*Qui tollis*). V *Missa Sancti Ludovici* si též můžeme všimnout drobnějších dvaatřicetinových a čtyřiašedesátinových rytmických hodnot a několika triol v partech pro housle a hoboj v allegrových větách (*Gloria, Et resurrexit*).



Obrázek 23 *Missa Sancti Ludovici, Gloria*

Ojedinelá je pak celá věta zkomponovaná v tečkovaném rytmu. To je případ *Et in terra pax* z těžé mše. Celá věta evokuje styl francouzské ouvertury.

Adagio

Obrázek 24 *Missa Sancti Ludovici, Et in terra pax*

Podobně jako jeho benátští současníci Vivaldi a Lotti, tak i Reichenauer dohromady kombinoval různá rytmická pásma. Ve fuze Cum Sancto Spiritu z *Kyrie et Gloria* spojil šestnáctinové houslové koncertantní pásmo, homofonní sbor s trubkami ve čtvrtových a půlových notových hodnotách a v osminových hodnotách kráčející bas.

Obrázek 25 *Kyrie et Gloria, Cum Sancto*

4.2.4 Harmonie

Reichenauerova harmonie se z velké části omezuje na základní harmonické spoje, sekvenční postupy a modulace do blízkých příbuzných tónin. Mezi věty s nejfrekventovanějšími modulacemi do blízkých tónin patří např. *Gloria (Kyrie et Gloria)* či *Crucifixus (Missa S Rochi)*. Spoje jsou převážně diatonické, chromatických spoju používal Reichenauer až na výjimky málo.

Pokud však dochází na plochy s chromatickými spoji či s modulacemi do vzdálenějších tónin, dokáže Reichenauer překvapit. Velmi působivá jsou v tomto směru jeho dvě *Qui tollis* z *Missa Sancti Rochi* a *Kyrie et Gloria*, která jsou zároveň dvěma harmonicky nejzajímavějšími momenty ze všech jeho pěti analyzovaných mší. V *Qui tollis* z *Missa Sancti Rochi* použil Reichenauer několik efektních prostředků pro zhudebnění této prosby. Na zvolání *miserere* zvolil Reichenauer sled šesti doškálných akordů, při kterém zároveň dochází ke dvěma spojmům akordů chromatické terciové příbuznosti nad chromaticky postupujícím basem.

Obrázek 26 Missa S Rochi, Et in terra (pouze vybrané hlasy)

Druhým prostředkem, typickým pro skladatele benátské kompoziční školy, jmenovitě Vivaldiho a Lottiho, je sled mimotonálních dominant. Reichenauer jej použil pro vyjádření prosby suscipe deprecationem nostram.

Obrázek 27 Missa S Rochi, Et in terra (pouze vybrané hlasy)

V otázce modulací vyniká naopak druhé Qui tollis c moll ze mše *Kyrie et Gloria*. Věta je členěna do tří úseků s rychlým, kontrastním *b* dílem (Adagio – Allegro – Adagio). Celé hudební číslo je, s výjimkou střední allegrové části, modulačním pásmem postaveným na quasi ostinátním

basu s mnoha smělymi modulaci do vzdálených tónin, čímž připomíná Vivaldiho *Et in terra pax* z *Gloria* RV 589.¹⁵⁶

Modulace nejsou pouze diatonické nýbrž i chromatické. Té je použito hned na začátku věty pro modulaci z hlavní tóniny c moll do E dur, z níž se dále pokračuje přes tóniny e moll, H dur až do tóniny Fis dur, jež je dominantou následující tóniny h moll. Dále se sled tónin obrací k béčkovým tóninám. Z d moll moduluje Reichenauer do vzdálenější tóniny b moll, na níž navazuje F dur. Nyní se tóninový průběh navrácí zpět k tóninám vyšším, kterými jsou D dur navazující na A dur a E dur. Pro návrat do hlavní tóniny c moll používá Reichenauer opět chromatické modulace, tentokrát ale chromatický spoj gis-g rozděluje mezi soprán a alt, jak to s oblibou dělal i Antonio Vivaldi.¹⁵⁷ Allegrový *b* díl probíhá v tóninách C dur a G dur, na jejíž dominantě končí. Závěrečný díl věty začíná v d moll, z její dominanty se pak Reichenauer opět chromatickou modulací dostává do tóniny F dur. Následuje sled dvou zmenšených septakordů na text miserere, přechod do Es dur a na stejný text podruhé tentýž sled septakordů, který je dokonalým vyjádřením naléhavosti prosby.

c moll – E dur – e moll – H dur – Fis dur – h moll – d moll – b moll – F dur – D dur – A dur – E dur – c moll – C dur – G dur – d moll – A dur – F dur – Es dur – c moll

Obrázek 28 Znázornění všech tónin *Qui tollis* z *Kyrie et Gloria*

Dalším prostředkem umocňujícím efekt celé věty je sled zmenšených septakordů (použitý též v *Missa S Rochi*).

The image shows a musical score for the 'Qui tollis' section of a Kyrie et Gloria. It features five staves: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org). The lyrics are 'mi - se - re - re, mi - se - re - re, bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re, Tutti'. The Organ part includes figured bass notation at the bottom: 5 9, 6 13, 7, 6 4# 3, b6 13, b7 5, 6 4# 3.

Obrázek 29 *Kyrie et Gloria, Qui tollis* (pouze vybrané hlasy)

¹⁵⁶ modulační plán této Vivaldiho věty označil Michael Talbot za „jeden z Vivaldiho nejtroufalejších a nejpřesvědčivějších tonálních záměrů“, viz TALBOT, s. 107

¹⁵⁷ TALBOT, s. 101

V analyzovaných mších Reichenauera nebyly nalezeny žádné specifické harmonické spoje. Za skladatelův oblíbený harmonický postup by se dal označit – ve výše pojednaném kontextu – snad jen sled zmenšených septakordů (*Qui tollis Missa Sancti Rochi, Kyrie et Gloria*). Zatímco Reichenauer harmonicky bohatší jazyk omezoval pouze na zhudebnění *Qui tollis*, jiní autoři jím ozvlášťovali i další části. Například Vivaldi zaujme hned v obou úvodních sborech *Gloria* a *Et in terra* z *Gloria* RV 589, u Lottiho stojí za pozornost *Kyrie I* jeho *Missa Sapientiae* u Caldary pak *Kyrie I* jeho *Missa dolorosa*. Mezi typem harmonie dvou Reichenauerových *Qui tollis* (*Missa S Rochi, Kyrie et Gloria*) a harmonie ostatních mešních vět je u Reichenauera nápadný rozdíl.

Smělostí modulací se Reichenauer nejvíce blíží a zcela vyrovná Vivaldimu, sledy mimotonálních dominant připomínají Lottiho, četné zmenšené septakordy zase Caldarovo *Qui tollis* z *Missa dolorosa*, vzdálen však není ani Zelenkovi.

4.2.5 Polyfonie

Polyfonní vedení hlasů patří k důležitým rysům Reichenauerova kompozičního stylu. Jedná se o imitace a kánon ve dvojhlasě či vícehlasě, se kterými se setkáme v ritornelech či u vokálních sól koncertantních vět, dále o větší polyfonní plochy (*Missa benevolentiae*), fugata (*Missa Sancti Petri*), malé fugové věty (*Missa Sancti Petri, Missa benevolentiae, Missa Sancti Rochi*), fugy středního rozsahu (*Kyrie et Gloria*) či rozsáhlé fugy (*Missa Sancti Ludovici*). Fugy jsou u Reichenauera buďto ve *stile antico* (*Missa Sancti Rochi, Et vitam*) ve stylu na pomezí *stile antico* a *alla breve*, tzv. *colle parti raddoppiate* (např. *Missa Sancti Rochi – In gloria Dei Patris*) nebo v moderním *stile misto* s koncertantními instrumentálními figuracemi (*Missa S Ludovici, Cum Sancto Spiritu*) či celými koncertantními pásmy (*Kyrie et Gloria, Cum Sancto Spiritu*), podobně jako je v tomto stylu psal ve svých pozdních mších např. Jan Dismas Zelenka.¹⁵⁸

Imitace hlasů je nejběžnějším prostředkem polyfonie, jaký Reichenauer používal. Jsou na něm založeny téměř všechny ritornely, vokální sóla sborů, vokální ansámblы a sólové árie.

¹⁵⁸ jako příklad takového míšení fugy s koncertantním principem u Zelenky uvádí Roberto Scoccimarro fugu *Et vitam* z *Missa Santissimae Trinitatis* ZWV 17 a fugu *Cum Sancto Spiritu* z *Missa Dei Filii* ZWV 20, viz SCOCCIMARRO, Roberto, The Question of „Mixed“ Form in Mass Settings by Jan Dismas Zelenka and „Neapolitan“ Composers of the Early Eighteenth Century, in: Bacciagaluppi, Claudio – Ottenberg, Hans – Günter – Zoppelli, Luca (ed.), *Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies*, sv. 8, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien 2012, s. 397-398



Obrázek 30 Kyrie et Gloria, Kyrie



Obrázek 31 Kyrie et Gloria, duet Quoniam

Méně obvyklá je pak imitace rétorické figury, z níž vzniká hustá síť tvořená imitacemi tohoto motivu (např. motiv descendit, Patrem omnipotentem, *Missa S Rochi*). V Kyrie eleison a Et incarnatus est *Missa S Rochi* Reichenauer použil Reichenauer techniku kánonu s protihlasy ve vokálním čtyřhlase.

Obrázek 32 Missa S Rochi, Kyrie eleison

Largo

Alto
[Solo]
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto.

Tenore
[Solo]
Et in - car - na - tus

Basso
Solo
Et in - car - na - tus est
Et in - car -

Organo
Solo
6 # 6 5 # 6 5 # 6 5 # 6 #

Obrázek 33 Missa S Rochi, Et incarnatus

Polyfonie se u Reichenauera vyskytuje i v kombinaci s homofonií, totiž jako kombinace homofonního a polyfonního pásma. Ve skutečnosti se zde Reichenauer blíží technice kompoziční práce oblíbené u autorů benátské kompoziční školy spočívající v kombinaci dvou pásem různých zvukových kvalit (např. Lotti, *Qui tollis*, *Missa Sapientiae*, Vivaldi, *Et in terra*, *Gloria RV 589*).¹⁵⁹ Na takovémto pásmu Reichenauer vystavěl celou větu *Propter magnam* z *Missa benevolentiae*, která je zároveň jedinou ukázkou tohoto druhu kompoziční práce z celého souboru analyzovaných Reichenauerových mší. Převážně polyfonní sborová věta zde nemá vůdčí hudební téma (výrazněji zaznívá pouze opakovaný motiv čtvrtky s tečkou a dvou šestnáctin, viz notový příklad), jež zní za doprovodu quasi ostinátního hlasu houslí a basu, které jsou chápány vertikálně.

Vln I II
25

C
25
pro - pter ma - gnam glo - ri - am, ma - gnam, ma - gnam glo -

A
ma - gnam, pro - pter ma - gnam, pro - pter ma - gnam

T
8
pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am, ma - gnam glo -

B
ma - gnam glo - ri - am tu - am, pro - pter ma - gnam glo -

Org
4/2 6 4/2 6 7 6 4/2 6 7 6 7 6 7 6

Obrázek 34 Missa benevolentiae, Propter magnam

¹⁵⁹ u obou benátských autorů jde však o homofonní plochy

Typ polyfonního fugata se několikrát vyskytuje v Reichenauerově *Missa S Petri*. Na principu fugové expozice je hudební motiv čtyřikrát exponován střídavě na tónice a dominantě. Ukázkou takové kompoziční práce je Kyrie a Christe *Missa S Petri*, kde zazní dokonce dvě různá fugata bezprostředně po sobě.

Score for Kyrie I, first fugato. The score is written for Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Organo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Soprano part begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Alto part begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Tenore part begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Basso part begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Organo part begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The score includes figured bass notation for the organ part: 7 6 # 7 6 6 7 6 3 2 6 5.

Obrázek 35 Missa S Petri, Kyrie I, první fugato

V hierarchii druhů polyfonní práce následují fugy. Ty se v Reichenauerových mších vyskytují v různých stylech a v různém rozsahu v závislosti na typu mše. Typ fugy ve stile moderno zařadil Reichenauer již do jedné ze svých missae breves. Je jí fuga Cum Sancto Spiritu z *Missa benevolentiae*. Samotné její téma je dlouhé, rytmicky komplikované a modulující, ještě výmluvnější je potom jeho spojení s protivětou.

Score for Missa benevolentiae, Cum Sancto Spiritu, first introduction of the fugue theme in the exposition. The score is written for Tenore. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo marking is Presto. The Tenore part begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The lyrics are: Cum San-cto Spi - ri-tu in glo - ri-a De - i Pa - tris a - - - men, a -

Obrázek 36 Missa benevolentiae, Cum Sancto Spiritu, první uvedení tématu fugy v expozici

Score for Missa benevolentiae, Cum Sancto Spiritu, first introduction of the fugue theme in the performance. The score is written for Tenore. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Tenore part begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The lyrics are: Cum San-cto Spi - ri-tu in glo - ri-a De - i Pa - tris a - - - - - men.

Obrázek 37 Missa benevolentiae, Cum Sancto Spiritu, první uvedení tématu fugy v provedení

Tato fuga má standardní průběh s expozicí, provedením a závěrem. Její téma je poměrně dlouhé, jak bylo zvykem i u ostatních skladatelů Reichenauerovy doby a modulující. V této mši má téma v expozici a provedení různou podobu. Zatímco v expozici moduluje z G dur do dominantní tóniny D dur a tím přirozeně připravuje reálnou odpověď proposty na dominantě, v provedení, které začíná v dominantní tónině D dur, je téma melodicky pozměněné a moduluje zpět do tóniny G dur, kde rispota nastupuje odpovědí tonální. Nástup tématu se v této malé fuze omezuje pouze na dvojí uvedení v expozici i provedení, v závěru zazní už pouze jednou. V mezivětách se uplatňuje imitační práce a mají spíše polyfonní charakter. Koncertantní princip v houslových partech je uplatněn pouze v závěru fugy. Na moderní přístup k této fuze poukazuje spojení tématu s protitématem výrazně instrumentálního charakteru, moderní harmonické myšlení či sekvenční postupy.

Ještě více moderní charakter má rozsáhlejší fuga ve stile misto, Cum Sancto Spiritu z *Kyrie et Gloria*. Zahrnuje totiž kontrastní, homofonně koncipované mezivěty. V průběhu celé fugy se objevují drobné houslové koncertantní figurace a několik rozsáhlejších koncertantních pásem, která zní v těchto mezivětách a kodě fugy.



Obrázek 38 Kyrie et Gloria, Cum Sancto Spiritu, první koncertantní pásmo fugy

Další sekvenční pásmo, jen o několik taktů dále, je kombinací předchozího a nového motivu.



Obrázek 39 Kyrie et Gloria, Cum Sancto Spiritu, druhé koncertantní pásmo fugy

V druhé mezivětě pak v houslích zazní ještě tato koncertantní sekvence.



Obrázek 40 Kyrie et Gloria, Cum Sancto Spiritu, čtvrté koncertantní pásmo fugy

Nejrozsáhlejší fugou ve stile misto je stejnojmenná věta z *Missa S Ludovici*. I v této fuze se vyskytují prvky koncertantního principu, avšak pouze jako drobné instrumentální figurace.

Ostatní fugy byly zkomponovány ve třech různých stylech. Fuga Et vitam z *Missa Sancti Rochi* je psána ve stile antico, fuga Christe eleison z *Kyrie et Gloria* ve stylu alla breve a fugy In gloria Dei patris z *Missa S Rochi* a Christe eleison a Domine Deus z *Missa Sancti Ludovici* ve stylu colle parti raddoppiate.¹⁶⁰

Jak v In gloria Dei Patris, tak v Et vitam skladatel používá plný vokálně-instrumentální aparát, dvoje housle a dva trombóny (altový a tenorový) postupují colla parte s vokálními hlasy. V expozici fugy In gloria Dei Patris je téma uvedeno ve všech vokálních hlasech, v provedení a závěru pouze ve dvou (v sopránu, basu a altu, basu).



Obrázek 41 Missa S Rochi, In Gloria Dei patris, téma fugy

Druhou fugovou větou ve stile antico je část Et vitam. Má veškeré náležitosti přísné fugy s výjimkou vynechání tématu v jejím závěru. Po čtvrtém uvedení tématu v provedení tónina přechází zpět do hlavní tóniny d moll a vzápětí věta končí. Nápadné je téma této fugy s intervalem zmenšené septimy.



Obrázek 42 Missa S Rochi, Et vitam, téma fugy

Fuga Christe eleison v C dur z *Kyrie et Gloria* je v neobvyklém 6/8 metru a můžeme ji označit jako typ volné fugy, jelikož se v provedení vymyká obvyklému uvedení tématu v jiné tónině. Je psána ve stylu alla breve, který Christoph Wolff charakterizuje jako „fusion of homophonic cantabile elements with polyphonic traits“.¹⁶¹ V expozici je téma exponováno postupně

¹⁶⁰ více ke stylu colle parti raddoppiate viz kapitola Melodika

¹⁶¹ WOLFF, Christoph, *Bach, Essays on his life and music*, Cambridge, London, 1999, s. 93

v každém z vokálních hlasů. Koncertantní protivěty jsou odvozeny z tématu a často vycházejí z inverze jeho částí. Podobně pracuje Reichenauer i s mezivětami. První mezivěta moduluje do paralelní tóniny a moll, avšak záhy se vrací do hlavní tóniny. Provedení probíhá, stejně jako expozice, opět v hlavní tónině v C dur. Zde téma nastupuje pouze dvakrát (v basu a v sopránu) a přichází další mezivěta, která moduluje do d moll a vrací se znovu do C dur. Nastupuje závěr, kde je téma uvedeno třikrát (v tenoru, altu a basu) a dlouhá koda, tematicky spjatá s mezivětou, končí prodlevou na dominantě.



Obrázek 43 Kyrie et Gloria, Christe eleison, ukázka koncertantního principu

4.2.6 Ritornelová forma

Ritornelovou formou v Reichenauerových instrumentálních koncertech se zabýval již Václav Kapsa.¹⁶² V mešní tvorbě Reichenauera se s touto formou setkáváme ve všech typech hudebních čísel ve stile moderno, tj. v áriích, ansámblech a sborech. Principy ritornelové formy v Reichenauerově árii jsou naznačeny v kapitole Árie. V koncertantních sborech je ritornelová forma oproti árii členitější, ritornel zaznívá vícekrát a ve větším tóninovém spektru v závislosti na míře modulací. Podle typu mše má však ritornelová forma různou podobu. U většiny sborů mší breves a mediocres vůbec nezazní úvodní ritornel (Kyrie, Gloria, Credo, *Missa benevolentiae*, Et in terra, Patrem omnipotentem, Crucifixus *Missa S Rochi*), což lze vysvětlit úspornými důvody. U některých sborů je ritornelová forma obecně málo čitelná, jelikož ritornely zaznívají jen dvakrát a jsou velmi stručné (např. krátký sbor Credo, *Missa benevolentiae*, Patre omnipotentem, *Missa S Rochi*). U mší typu solemnes je ritornelová forma mnohem rozvinutější a má tutéž podobu, kterou Václav Kapsa popisuje u instrumentálního koncertu. Úvodní ritornel má své motto, sekvenční pásmo a závěr. Při jeho opakování většinou nezazní ve své původní podobě, bývá různě krácen. Pravidlem bývá též hudebně-tematická souvislost mezi ritornely a ostatními částmi věty. Je-li v této hudební formě zhudebňován delší text, může být ritornelová forma poměrně členitá (např. sbor Gloria z *Kyrie et*

¹⁶² KAPSA, VÁCLAV, *Kapela hraběte Václava Morzina*, disertační práce, Praha 2009 s. 113-118

Gloria s pěti ritornely). V Reichenauerových mších solemnes jsou v této formě komponovány sbory Kyrie I, Gloria, Credo a Et resurrexit (*Kyrie et Gloria, Missa S Ludovici*).

4.2.7 Árie

V závislosti na typu mše komponoval Reichenauer árie v ritornelové formě různého rozsahu. V missae breves jsou árie drobnými čísly a jsou typem jednoduché arie da chiesa tak, jak ji popisuje Claudio Bacciagaluppi.¹⁶³ Tento typ árie má tři ritornely a dvě sólové epizody/díly. Podle charakteru vokálních dílů rozděluje Bacciagaluppi jednoduchou árii da chiesa dále ještě na „kopflastige“ a „endlastige einfache Kirchenarie“.¹⁶⁴ Typ „kopflastige“ je charakteristický důkladnějším představením tematického materiálu v prvním dílu. Jeho druhý díl začíná na tónice nebo do ní moduluje. U typu „endlastige“ je formální důraz přenesen z prvního dílu na druhý, který nikdy nezačíná na tónice. Rozdělením reprízy tématu a návratu do tóniky v druhém dílu dochází k jeho prodloužení.

r ¹	e ¹	r ²	e ²	r ³
----------------	----------------	----------------	----------------	----------------

Tabulka 1 struktura arie da chiesa podle Bacciagaluppiho

Tenorová árie Et incarnatus z *Missa Sancti Petri* je příkladem „endlastige einfache Kirchenarie“. Má označení Largo, je v celém taktu a v tónině C dur. Rozkládá se na ploše pouhých čtyřiaadvaceti taktů. Motiv ritornelu je volně spjat s tematickým materiálem sólového tenoru, který je psán bez koloratur. První díl je ukotven v hlavní tónině C dur, druhý moduluje několika blízkými tóninami a ve svém závěru přechází zpět do hlavní tóniny, ve které celou árii uzavírá závěrečný ritornel. Text árie v tomto případě určil skutečnost, že tematicko-motivický materiál prvního dílu nezazní v druhém dílu v repríze.

Sopránová árie Qui propter z *Missa benevolentiae* je typem „kopflastige einfache Kirchenarie“, ačkoli rozsahem se díly od sebe neliší. Má označení Andante, je v tříčtvrťovém taktu a v tónině G dur. Je rozsáhlejší než předchozí árie, rozkládá se na ploše jednačtyřiceti taktů. Má stejný formový průběh jako předchozí árie pouze s tím rozdílem, že druhý díl není modulující, ale navrací se ve svém druhém taktu z tóniny D dur do hlavní tóniny G dur. Celá árie působí

¹⁶³ BACCIAGALUPPI, s. 60

¹⁶⁴ tamtéž, s. 60

homogenně. Oba díly jsou v hlavní tónině v G dur, text árie zazní celkem dvakrát, jednou v prvním a jednou v druhém dílu a je zde i motivická příbuznost rétorických figur na slovo descendit.



Obrázek 44 Missa benevolentiae, Qui propter, rétorická figura descendit de coelis



Obrázek 45 Missa benevolentiae, Qui propter, rétorická figura descendit de coelis

Komplikovanější strukturu mají árie větších mší. Příkladem je sopránová árie Domine Deus z *Kyrie et Gloria*, ve které třpytivost sopránového hlasu dokonale symbolizuje slávu a velikost oslavovaného Boha Otce. Tato árie je oproti áriím missae breves rozšířena o jeden celý díl *a'* a *kodu*. Všechny vokální díly árie jsou tematicky propojeny jedním hudebním tématem. Árie je psána v tónině C dur. Díl *a'* začíná po první modulaci z hlavní tóniny do G dur a je v podstatě transpozicí dílu *a* do této nové tóniny. Po šesti taktech však přichází nový hudební materiál a celý díl končí oproti *a* jinak, moduluje se totiž dále do paralelní tóniny e moll. Třetí díl *b* je také tematicky vázán na předchozí díly, avšak mnohem méně, zde už se o transpozici nejedná, společný je pouze rytmický základ hlavního motivu árie. Proto byl označen písmenem *b*. Za pozornost stojí práce s ritornely. Reichenauer v nich totiž používá dvojí hudební materiál. Tematicky jsou spjaty první, čtvrtý a pátý ritornel v úvodu a závěru árie (zde si povšimněme neobvyklé práce se skladbou čtvrtého a pátého ritornelu, které nejsou ničím jiným než do dvou částí rozděleným prvním ritornelem v repríze se vsunutou vokální kodou), jiný tematický materiál zpracovává krátký druhý a třetí ritornel. Árie patří kvůli náročným koloraturám ve vysoké sopránové poloze k Reichenauerovým technicky nejnáročnějším.

r ¹	a	r ²	a'	r ³	b	r ⁴	k	r ⁵
----------------	---	----------------	----	----------------	---	----------------	---	----------------

Tabulka 2 struktura árie Domine Deus, Kyrie et Gloria

Nejrozsáhlejší a strukturálně nejkomplikovanější jsou Reichenauerovy árie ze slavnostní mše *Missa Sancti Ludovici*. Ukázkou je opět sopránová árie *Laudamus te* v G dur, která svým radostným charakterem připomíná stejnojmenný duet dvou sopránů ve stejné tónině z Vivaldiho *Gloria* RV 589. Instrumentální doprovod je v Reichenauerově árii oproti jiným mším obohacen o obligátní hoboje, housle jsou vedeny unisono. Jedná se o typ árie s devízou s celkovým počtem tří vokálních epizod. Ve větší míře se prosazují vokální koloratury. Jednotlivé melodické hlasy jsou tematicky propojeny. S hobojem zachází Reichenauer jako s rovnocenným partnerem sopránu. Hobojový hlas je mnohdy veden v paralelních vrchních sextách s koloraturami sopránu. Tento typ paralelního pohybu výrazně připomíná tentýž princip práce s hlasy v sopránové árii *Domine Deus* s obligátním hobojem z Vivaldiho *Gloria* RV 589. U Reichenauera posluchače zaujme též nápaditý dialog sopránu a hoboje na sekvencovitě vystavěné koloratuře *glorificamus* ve vysoké poloze obou hlasů.

r ¹	dev.	r ²	a	r ³	b	r ⁴	c	r ⁵
----------------	------	----------------	---	----------------	---	----------------	---	----------------

Tabulka 3 struktura árie *Laudamus te*, *Missa Sancti Ludovici*

Velmi živý charakter má altová árie *Quoniam tu solus Sanctus* z *Missa Sancti Ludovici*. Je to především díky četným instrumentálním figuracím v komplementárním rytmu nestále plynoucích šestnáctinových not v ritornelech. Instrumentální doprovod tvoří hoboje a dvoje housle. Instrumentální unisono v závěru úvodního ritornelu poukazuje na vliv instrumentální koncertu. Árie sestává ze tří vokálních dílů s náznakem reprízy v závěrečném dílu. Interakce sólového hlasu a nástrojů je založena na stejných principech jako u árie *Laudamus te*, tj. na paralelním pohybu či dialogu hlasů a na imitacích tematického materiálu mezi hlasy.

r ¹	a	r ²	b	r ³	c	r ⁴
----------------	---	----------------	---	----------------	---	----------------

Tabulka 4 Struktura árie *Quoniam tu solus Sanctus*, *Missa Sancti Ludovici*

4.3. Shrnutí

Reichenauerův mešní kompoziční styl má mnoho společných znaků s benátskou kompoziční školou, kterou v naší analýze představuje Antonio Vivaldi, Antonio Lotti a Antonio Caldara. Proto je třeba tvrzení Otakara Kampera o vlivu Antonia Caldara na Reichenauera chápat v širším kontextu s celou benátskou kompoziční školou. Caldaraův kompoziční styl je rovněž v určitých ohledech

specifický, jeho chrámová tvorba poukazuje totiž na směsici benátského a vídeňského kompozičního stylu.

Jak jsme si ukázali v analýze, používá Reichenauer v koncertantních pásmech ritornelů či koncertantních sborů Vivaldimu blízkou houslovou techniku. Vivaldimu se také Reichenauerův hudební jazyk podobá v dramaticky vypjatém harmonickém myšlení. Reichenauer experimentoval také s plochou z pásem dvou zvukových kvalit, se sledem mimotonálních dominant, v jeho Missa Sancti Ludovici jsou též patrné náznaky orchestrálního unisona poukazující na vliv instrumentálního koncertu. Melodika vokálních hlasů, basové linky či práce s obligátním hobojem v interakci se sopránem také poukazuje na tuto kompoziční školu. Ačkoli Reichenauer používá ostinátní basové figury, nejde nikdy o skutečný ostinátní bas, na kterém Lotti stavěl i celé hudební věty a s oblibou ho používal i Vivaldi. Věty tanečního charakteru se u Reichenauera nevyskytují v takové míře jako u Vivaldiho. Narozdíl od Lottiho a Vivaldiho se v kontrapunktických formách Reichenauer často držel přísných pravidel. S tématem fugy zacházel tradičním způsobem, čímž připomíná více Caldaru. Chromatické postupy běžné pro Vivaldiho, Zelenku či Caldaru nejsou (až na výjimky) pro Reichenauera typické.

Rysy vídeňského chrámového stylu, jako obsazování okázalých sborů žesťových nástrojů, stručnost hudební věty nápadná především v díle Johanna Josepha Fuxe či používání trombonů nejsou pro Reichenauera typické. Jediným odkazem na tuto kompoziční školu je pravděpodobně fuga alla breve v 6/8 taktu. Odkazem na styl drážďanské chrámové hudby jsou fugy ve stile misto s homofonními mezivětami a koncertantními pásmy připomínající kompoziční styl Jana Dismase Zelenky.

Jako typický se pro Reichenauera jeví imitační duet, výstavba věty Qui tollis či práce se sledy zmenšených septakordů. Reichenauerovo zvládnutí kontrapunktických technik, dokládají fugy ve stile antico, colle parti raddoppiate, alla breve či stile moderno. Reichenauer se ukazuje též jako autor nevšední melodické a harmonické invence. S lehkostí dokáže psát vždy nové a nové svěží melodie a figurace houslových partů prozrazují velké porozumění houslovým idiomům.

5 Závěr

Bádání o mešní tvorbě Reichenauera potvrdilo 28 dochovaných mší s konkordančními opisy některých z nich dochovaných především ve Slezsku a Drážďanech. Nově bylo objeveno torzo Reichenauerovy mše *Missa S Augustini*, jejíž opis byl kdysi součástí hudební sbírky kůru kostela sv. Petra a Pavla v Mělníce. Jedním z výstupů této práce je soupis mešní tvorby Reichenauera, který dosud v literatuře chyběl. Jeho součástí je též přehled pravděpodobně nedochovaných mší z křižovnického inventáře z roku 1737/1738. Úvaha nad světci v dedikacích Reichenauerových mší přinesla nové hypotézy o Reichenauerových mších provozovaných církevními řády k jejich počtě.

Téma Mešní tvorba Antonína Reichenauera nabízí stále prostor pro další výzkum, pro velký objem pramenů totiž nebylo a ani nemohlo být v rámci této práce zpracováno vyčerpávajícím způsobem. Analýza mešního stylu Reichenauera potvrdila jisté souvislosti s tvorbou benátských autorů. Další výzkum by pak mohl jít ještě více do hloubky v hledání souvislostí mezi Reichenauerovou tvorbou a benátskou kompoziční školou, dále by se mohl ubírat směrem ověřování ostatních starších tvrzení literatury o údajných vlivech neapolské kompoziční školy ad. Prostřednictvím analýzy jsme poznali pět mešních kompozic Antonína Reichenauera, jež jsou však pouhým zlomkem celé jeho dochované mešní tvorby. Úplné poznání těchto skladeb by mohlo přinést též další nové poznatky a souvislosti, zejména pokud se týká dvou jeho koncertantních mší obsazených pěti vokálními hlasy, které se dochovaly ve Slezsku.

Studium pramenů a vodoznaků sice objasnilo různé původy papíru, pro nedostačující informace odborné literatury však bohužel nepřineslo konkrétní údaje o jeho stáří. Při analýze pramenů bylo nicméně identifikováno několik konkrétních opisovačů.

Existuje stále mnoho otázek v souvislosti s bádáním o Reichenauerově díle a jeho biografii. Rozsáhlá pramenná základna však umožňuje badatelům dále pátrat a hledat odpovědi na tyto otázky. Doufáme, že tato práce alespoň částečně přispěla k poznání Reichenauerovy rozsáhlé chrámové tvorby, jež by si i vedle jeho instrumentální tvorby zasloužila nová nastudování hudebními orchestry zaměřujícími se na historicky poučenou interpretaci hudby 18. století.

6 Seznam literatury

- BACCIAGALUPPI, Claudio, *Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa*, Kassel 2010
- BEAUMIER, James Justin, *Selected masses of Jan Dismas Zelenka (1679-1745): An examination of the general style with emphasis on "Missa Gratias agimus tibi" (1730)*, disertační práce, Faculty of the School of Music University of Southern California, [California] 1989
- BERKOVEC, Jiří - RACEK, Jan (ed.), *České vánoční pastorely*, in: *Musiqua antiqua bohémica* 23, Praha 1955
- BERKOVEC, Jiří, *Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století: výběr aktuálních zpráv o hudbě*, Praha 1989
- BUBEN, Milan M., *Encyklopedie řádů a kongregací v českých zemích*, 7 sv., Praha 2002-2012
- BUCHNER, Alexander, *Hudební sbírka Emiliána Troldey*, Sborník Národního musea v Praze. Sv. 8. Ř. A, Hist.; č. 1., Praha 1954
- BUŽGA, Jaroslav, *Drážďanský inventář Jana Dismase Zelenky z roku 1726*, Praha 1985
- ČERMÁKOVÁ, Eva, *Duchovní hudba Domenica Sarriho v Čechách*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze, Praha 2011
- ČERNUŠÁK, Gracian - ŠTĚDRŮŇ, Bohumír - NOVÁČEK, Zdenko (ed.) *Československý hudební slovník osob a institucí*, Praha 1965
- DLABACZ, Gottfried Johann, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag 1815
- EINER, Georg, *The ancient paper-mills of the former Austro-Hungarian empire and their watermarks*, Hilversum 1960
- EITNER, Robert, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker u. Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1903

- FUKAČ, Jiří, *Křižovnický hudební inventář*, diplomová práce, Brno 1959
- HORN, Wolfgang, Die wichtigsten Schreiber im Umkreis Jan Dismas Zelenkas, in: KOHLHASE, Thomas - UNVERRICHT, Hubert (ed.) *Zelenka-Studien I*, Musik des Ostens: Ostmittel-, Ost- und Südosteuropa, sv. 14, Kassel 1993
- GANCARCZYK, Paweł – HLÁVKOVÁ, Lenka – POŚPIECH, Remigiusz (ed.), *The musical culture of Silesia before 1742: new contexts - new perspectives*, Frankfurt am Main 2013
- KAMPER, Otakar, *František X. Brixy*, Praha 1926
- KAMPER, Otakar, *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha [1936]
- KAPSA, Václav, *Hudebníci hraběte Morzina*, Praha 2010
- KAPSA, Václav, *Instrumentální koncerty pražských skladatelů vrcholného baroka*, diplomová práce, Praha 2000
- KAPSA, VÁCLAV, *Kapela hraběte Václava Morzina*, disertační práce, Praha 2009
- KAPSA, Václav, On the Way from Prague to Wrocław: Sacred Music by Early 18th-Century Prague Composers in: Silesia, NIUBÒ, Marc, Bernard Artophaeus and Bohuslav Matěj Černohorský. Casual Examples of Czech Music in Baroque Silesia or the Last Traces of Music by Minorites in Wrocław?, in: GANCARCZYK, Paweł – HLÁVKOVÁ, Lenka – POŚPIECH, Remigiusz (ed.), *The musical culture of Silesia before 1742: new contexts -new perspectives*, Frankfurt am Main 2013
- KOLEKTIV AUTORŮ, *Hudba v českých dějinách*, Praha 1989
- LEUCHTMANN, Horst – MAUSER, Siegfried, Messe und Motette, *Handbuch der musikalischen Gattungen*, sv. 9, Laaber 1998
- MALÁ, Magdalena, *Antonín Reichenauer a jeho houslové koncerty*, bakalářská práce, Praha 2011
- NIUBÒ, Marc, Bernard Artophaeus and Bohuslav Matěj Černohorský. Casual Examples of Czech Music in Baroque Silesia or the Last Traces of Music by Minorites in Wrocław?, in: GANCARCZYK, Paweł – HLÁVKOVÁ, Lenka – POŚPIECH, Remigiusz (ed.), *The musical*

culture of Silesia before 1742: new contexts - new perspectives, Frankfurt am Main 2013

PODLAHA, Antonín, *Catalogus collectionis operum artis musicae quae bibliotheca capituli metropolitani pragensis asservantur*, Praha 1926

QUOIK, Rudolf, *Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren*, Berlin 1956

RAVIK, Slavomír, *Velká kniha světců*, Praha 2002

REICH, Wolfgang

RIEDEL, Friedrich W., *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711-1740)*, *Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik*, Bd. 1, 2, München-Salzburg 1977

SEHNAL, Jiří, *Pobělohorská doba (1620-1740)*, in: *Hudba v Českých dějinách*, Praha 1989

SEMERÁD, Vojtěch, *Jan Antonín Reichenauer - Vesperae de Confessore*, bakalářská práce, Praha 2006

SEMERÁD, Vojtěch, *Jan Antonín Reichenauer – chrámová tvorba se zřetelem k litaniím*, diplomová práce, Praha 2009

SCOCCIMARRO, Roberto, *The Question of „Mixed“ Form in Mass Settings by Jan Dismas Zelenka and „Neapolitan“ Composers of the Early Eighteenth Century*, in: Bacciagaluppi, Claudio – Ottenberg, Hans – Günter – Zoppelli, Luca (ed.), in: *Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies*, sv. 8, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien 2012

SPÁČILOVÁ, Jana, *Vztah hudby a slova v chrámové hudbě vídeňského baroka na příkladu kompozice Credo Antonia Caldary*, in: *Slovo a hudba ako štrukturálno-architektonický celok hudobného myslenia 17. - 18. storočia*, Zborník príspevkov z medzinárodnej muzikologickej konferencie, Súzvuk 2006

STOCKIGT, Janice B., *Jan Dismas Zelenka: a Bohemian musician at the court of Dresden*, Oxford 2000

TALBOT, Michael, *Antonio Vivaldi*, Praha 2014

TALBOT, Michael, *Venezianische Elemente im Stil Jan Dismas Zelenkas*, in: Kohlhasse, Thomas -

Unverricht, Hubert (ed.) *Zelenka-Studien I., Musik des Ostens: Ostmittel-, Ost- und Südosteuropa*, sv. 14, Kassel 1993

THALHAMMER, Manfred, *Studien zur Messenkomposition Antonio Caldara (um 1670-1736)*, disertační práce, Julius-Maximilians-Universität Würzburg 1971

VEVERKA, Karel, *Mešní tvorba Antonia Caldary v Praze*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze, Praha 2011

WOLFF, Christoph, *Bach, Essays on his life and music*, Cambridge, London, 1999

ZUMAN, František, *České filigrány XVIII. století. Část I (textová)*, Praha 1932

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

Deane Root (ed.) *Oxford Music Online - Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com

Petrucchi Music Library, www.imslp.org

Répertoire International des Sources Musicales, RISM online, www.rism.info

EDICE

CALDARA, Antonio – MANDYCZEWSKI Eusebius (ed.), *Antonio Caldara Kirchenwerke, Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, roč. XIII., sv. 1, Wien 1906

FUX, Johann Joseph – FEDERHOFER, Hellmut (ed.), *Missa corporis Christi K 10, Johann Joseph Fux Sämtliche Werke*, Serie I - Messen und Requiem, sv. 1, Kassel 1959

LOTTI, Antonio – HORN, Wolfgang (ed.), *Missa Sapientiae: Kyrie in g, Gloria in G: soli SATB, coro S(S)AT(T)B, tromba, flauto traverso, 2 oboi, 2 violini, 2 viole, basso continuo (organo, violoncello, fagotto, contrabbasso)*, partitura, Stuttgart 1991

SCARLATTI, Alessandro – STEFFIN, Fritz (ed.), *Messa di Santa Cecilia*, klavírní výtah, Berlin, Wiesbaden 1957

7 Přílohy

	hudební číslo	typ čísla	tempové/charakterové označení	metrum	tónina	počet taktů
1	Kyrie – [Christe]	sbor se sóly	Grave – Allegro	C	e moll	33
2	Gloria	sbor	Allegro	3/8	e moll	61
3	Laudamus	kvartet – sbor se sóly	Andante	C	G dur	46
4	Quoniam	árie B – sbor	[Allegro]	C	e moll	44
5	Credo	sbor	Allegro	3/2	e moll	85
6	Et incarnatus	árie T	Largo	C	C dur	24
7	Et resurrexit	sbor se sóly	Allegro	6/8	e moll	37
8	Et in Spiritum	árie B – sbor se sóly	Andante	C	e moll	47
9	Sanctus	sbor	neuvedeno	C	e moll	41
10	Agnus Dei	duet AT – sbor	Andante	3/4	e moll	57
11	Dona nobis pacem	sbor se sóly	Allegro	C	e moll	24
						499 celkem

Tabulka 5 Missa S Petri (D-DI Mus. 2494)

	hudební číslo	typ čísla	tempové/charakterové označení	metrum	tónina	počet taktů
1	Kyrie	sbor se sóly	Adagio – Allegro – Adagio	C – 3/8 – C	G dur	78
2	Gloria	sbor duet AT	Allegro	C		24
3	Propter magnum	sbor	Presto			23
4	Domine Deus	duet SB sbor se sóly	Andante – Adagio – Allegro – Adagio			48
5	Quoniam tu solus	árie A	?			22
6	Cum Sancto	sbor	Presto			38
7	Credo	sbor se sóly	Allegro	C	G dur	26
8	Qui propter	árie S	Andante	3/4	G dur	41
9	Et incarnatus	sbor se sóly	Adagio	C		19

10	Et resurrexit	neúplná árie B – krátký duet AT – sbor se sóly – krátký duet SA – sbor	Allegro – Presto	C		66
11	Sanctus	sbor se sóly	Adagio – Allegro	C		23
12	Benedictus	neúplná árie T – sbor	Andante	C		21
13	Agnus	sbor se sóly		3/4		29
14	Dona nobis	sbor se sóly	Allegro – Adagio?	C – 3/8?		71?
						529 celkem

Tabulka 6 Missa benevolentiae

	hudební číslo	typ čísla	tempové/charakterové označení	metrum	tónina	počet taktů
1	Kyrie	sbor	Allegro	C	d moll	20
2	Christe	duet SA		3/2	F dur	30
3	Kyrie	sbor	Allegro	C	d moll	20
4	Et in terra	sbor se sóly	Allegro – Adagio – Allegro – Adagio – Allegro	C	d moll	65
5	In gloria	sbor	Alla breve	C	d moll	61
6	Patrem	sbor – tercet SAT – sbor	Allegro	3/4	d moll	64
7	Et incarnatus	tercet ATB	Largo	C	g moll	18
8	Crucifixus	neúplná árie S – sbor se sóly	Adagio – Allegro – Adagio – Allegro	C	B dur – F dur – d moll	62
9	Et vitam	sbor	Alla breve	C	d moll	71
10	Sanctus	sbor se sóly	Andante – Allegro	C	d moll	22
11	Benedictus	duet SA		C	d moll	14
12	Osanna	sbor se sóly		3/8	d moll	33
13	Agnus Dei	tercet SAT – sbor	Andante	C	d moll	19
14	Dona nobis	sbor	Allegro	C	d moll	20
						celkem 519

Tabulka 7 Missa S Rochi (CZ-Pak 1048)

	hudební číslo	typ čísla	tempové/charakterové označení	metrum	tónina	počet taktů
1	Kyrie	sbor/sóla	Allegro	C	C dur	56
2	Christe – Kyrie	sbor	Alla Capella, Presto – Adagio	6/8 – C	C dur	92
3	Gloria	sbor/sóla	Allegro	C	C dur	86
4	Gratias	árie B	Andante	3/4	a moll	95
5	Domine	árie S	Allegro	C	C dur	45
6	Qui tollis	sbor	Adagio – Allegro – Adagio	C	c moll	31
7	Quoniam	duet AT	Alla breve	C	C dur	82
8	Cum Sancto	sbor	Adagio – Presto	C	C dur	85
						572 celkem

Tabulka 8 Kyrie et Gloria (CZ-Pak 1038)

	hudební číslo	typ čísla	tempové/charakterové označení	metrum	tónina	počet taktů
1	Kyrie I	sbor	Allegro	C	D dur	45
2	Christe – Kyrie II	sbor	Alla breve – Adagio	C	D dur	117
3	Gloria	sbor	Allegro	C	D dur	52
4	Et in terra	sbor	Adagio	C	h moll	20
5	Laudamus	árie S	Andante	2/4	G dur	123
6	Gratias	sbor	Adagio	C	e moll – h moll	8
7	Domine	sbor	Alla breve	C	D dur	126
8	Qui tollis	duet T, B	Andante	3/4	A dur	96
9	Qui sedes	sbor	Adagio	C	e – h moll	20
10	Quoniam	árie A	Allegro	C	D dur	52
11	Cum Sancto	sbor	Presto	2/4	D dur	122
12	Credo	sbor	Allegro	C	D dur	35
13	Et incarnatus	árie S	Adagio	3/4	A dur	61
14	Et resurrexit	sbor	Allegro – Adagio – Allegro – Adagio – Allegro	C	D dur	50
15	Sanctus	sbor	Adagio – Allegro	C	D dur	23
16	Agnus Dei	sbor	Andante	C	D dur	15
17	Dona nobis	sbor	Allegro	C	D dur	45
						celkem 1010

Tabulka 9 Missa S Ludovici (CZ-Pak 1047)